

BRUNO ROSAS MANGUEIRA

**CONCEPÇÕES ESTILÍSTICAS DE HÉLIO DELMIRO:
VIOLÃO E GUITARRA NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestre em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante.

CAMPINAS
2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP
Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

M314c	<p>Mangueira, Bruno Rosas. Concepções estilísticas de Hélio Delmiro : violão e guitarra na música instrumental brasileira / Bruno Rosas Mangueira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.</p> <p>Orientador: Marcos Siqueira Cavalcante. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Delmiro, Hélio. 2. Improvisação (Música). 3. Violão. 4. Música para guitarra (Jazz). 5. Música instrumental. I. Cavalcante, Marcos Siqueira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p>
-------	--

Título em inglês: Hélio Delmiro's stylistic concepts applied to the guitar as played in the context of Brazilian Contemporary Instrumental Music.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Improvisation (Music), Guitar, Guitar Music (Jazz), Instrumental music.

Área de concentração:

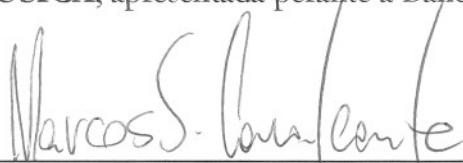
Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora: Marcos Siqueira Cavalcante, Ricardo Goldemberg, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga.

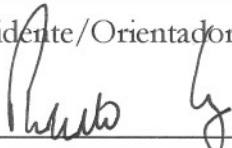
Data da defesa: 24-02-2006.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

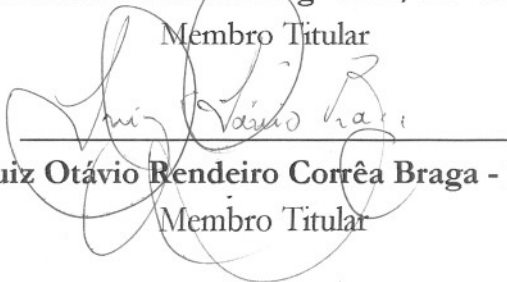
Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo
Mestrando **Bruno Rosas Manguiera** - RA 980731, como parte dos requisitos para a obtenção
do título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcos Siqueira Cavalcante-DM/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador



Prof. Dr. Ricardo Goldemberg - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga - IA/UNIRIO
Membro Titular

200614821

2 - AUTOR
Comissão

Para Bento, Márcia, Míriam,
Cora, Misinha, Maria e Carlos

AGRADECIMENTOS

A Marcos Cavalcante, pelo incentivo, confiança e colaboração. A Ricardo Goldemberg, pela crítica altamente construtiva e atenção dispensada a este e outros projetos. A Rafael dos Santos, pelos apontamentos enriquecedores. Ao amigo e mentor Arno “Bebeto” von Buettner, pelas inspiradoras intervenções e cumplicidade musical. Aos colegas Budi Garcia, Júlio Caliman e Marcelo Modesto, pelas conversas, gravações e informações valiosas. Aos músicos Toninho Horta, Chico Lessa, Marcos Souza, Helder Samara, Roberto Peres, Fernando Baeta e Marco Antônio Grijó, pela motivação artística. A Cristina Álvares Beskow, Rafael Fanti, Rodrigo Rosas, Alexandre Merçon, Dico Amorim, Regina, Joana e Felipe Rebuzzi, Lúcia Perini, Tarso Ramos, Livia Atauri Miranda, Carlos José e Inês, Luciano Ramos, Wayner Tristão, Euclides Fernandes, Jolino e Mara Moraes, pelo apoio e carinho em momentos de dificuldade. Aos amigos Carol Gama, Jonny, Sidney Ferraz, Betinho Alencar, Uly Costa, Rubinho Antunes e José Manoel Scabello. Aos professores Célio Paula da Costa, Elias Borges e Alberto Trindade. A Hélio Delmiro, pela qualidade da matéria-prima deste trabalho.

RESUMO

No período compreendido entre o final da década de 1960 e estes primeiros anos do século XXI, configurou-se, na produção fonográfica brasileira, um gênero de música instrumental com características próprias, em que a cultura do país é permeada pela estética do *jazz* norte-americano, sendo esperado do músico executante um elevado nível de proficiência e domínio das técnicas de improvisação. O presente trabalho concentra-se na obra de um dos protagonistas desse cenário, o guitarrista e violonista Hélio Delmiro, buscando examinar alguns dos elementos de inventividade musical constituintes de seu estilo, o que, acredita-se, poderá vir a contribuir para uma sistematização da aplicabilidade de tais recursos nesse tipo de arte, com ênfase nos instrumentos de sua especialidade. Para tanto, partindo-se do material resultante da pesquisa de iniciação científica *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*, foi feita uma comparação contextualizada de aspectos formais e estruturais presentes em sua obra gravada, seja por meio de composições, improvisos ou (re)harmonizações, com procedimentos já sistematizados por estudiosos da música popular. Essa observação demonstrou que Delmiro sintetiza suas influências estilísticas de maneira peculiar e consistente, sendo um importante personagem no processo de consolidação da linguagem da “música instrumental brasileira”, e assumindo uma posição referencial com relação ao papel do violão e da guitarra nesse contexto.

Palavras-chave: Delmiro, Hélio; Improvisação (Música); Violão; Música para guitarra (Jazz); Música instrumental

ABSTRACT

During the period of time between the late sixties and the first years of the 21st century, the Brazilian phonographic production witnessed the configuration of a genre of instrumental music that proved to have its own characteristics; while containing the Brazilian culture, it is nevertheless permeated by the aesthetics of American Jazz, creating an expectation towards the performing artists of an elevated level of proficiency and the mastering of Jazz improvisational techniques. The genre is called here the “Brazilian Contemporary Instrumental Music”. This paper concentrates on the work of one of the most important protagonists of this genre, the guitarist Hélio Delmiro. We seek to examine some of the elements of Delmiro’s musical creativity and style, hoping this work will contribute to create a systematization and develop means to its applicability, with an emphasis on Delmiro’s specialty. In order to realize this research, we departed from the findings of a previous one, developed during our undergraduate years, called “Hélio Delmiro’s Improvisational Style”. This paper presents a contextualized comparison of structural and formal aspects of Delmiro’s recorded work, which includes compositions, improvisations, and reharmonizations. Those aspects have been previously systematized by scholars interested in “popular music”, we applied some of those to the study of Delmiro’s music. The realization that Delmiro makes use of different sources of material to develop his music demonstrated that he synthesizes his stylistic influences in a personal and consistent way, thereby becoming a very important protagonist regarding the process of consolidation of the “language” of the Brazilian Contemporary Instrumental Music, taking a very important position as a reference on the role and importance of the guitar in that context.

Keywords: Improvisation (Music), Guitar, Guitar Music (Jazz), Instrumental music

SUMÁRIO

Introdução	1
 <i>Primeira Parte: Vida e obra</i>	
CAPÍTULO I – Formação	6
1.1 Os bailes	6
1.2 Os estudos	7
1.3 O “samba-jazz”	9
1.4 Referências musicais	11
1.4.1 Baden Powell	11
1.4.2 Wes Montgomery	12
1.4.3 Victor Assis Brasil	13
 CAPÍTULO II – Carreira	15
2.1 Discografia	18
 <i>Segunda Parte: Análises</i>	
CAPÍTULO III – Aspectos formais, instrumentação e repertório	23
3.1 Forma e instrumentação	23
3.1.1 O guitarrista	24
3.1.2 O violonista	25
3.1.2.1 Violão solo	26
3.1.2.2 Duos	26
3.1.2.3 <i>Último desejo</i>	27
3.2 Repertório	28

CAPÍTULO IV – Aspectos rítmicos	32
4.1 Variedade rítmica	32
4.2 Deslocamento métrico	36
4.3 Quiálteras	42
CAPÍTULO V – Aspectos melódicos	45
5.1 Escalas pentatônicas	45
5.2 Padrões melódicos	49
5.2.1 Quartas (justas)	49
5.2.2 Trítonos	54
5.3 Uso de <i>apojaturas</i>	56
5.3.1 Aproximação à 5 ^a justa do acorde dominante	56
5.3.2 Aproximação à fundamental em acordes menores	58
5.3.3 Uso seqüencial de <i>apojaturas</i>	60
5.4 Melodias em oitavas	61
5.5 “ <i>Double stops</i> ”	62
CAPÍTULO VI – Aspectos harmônicos	64
6.1 Acorde de empréstimo modal	65
6.2 Modulação para a dominante maior	66
6.3 Acorde da “região da mediantes” – III ^{Maj} 7	67
6.4 Ciclos de terças maiores	69
6.5 Modulação para o homônimo do relativo maior	76
Conclusão	79
Referências	84
Bibliografia	86

INTRODUÇÃO

Num período entre as décadas de 1960 e 70, a música popular brasileira passou por importantes transformações. Após os anos da bossa nova, quando predominaram formações e arranjos de influência jazzística, a canção brasileira incorporou elementos de outras vertentes musicais, como o *rock* e o baião, fazendo uso de equipamentos eletrônicos e assumindo um formato estético que se convencionou chamar “MPB”, o qual se estenderia até os dias atuais, sofrendo algumas modificações e voltando a se aproximar das formações mais acústicas. O surgimento de novas tecnologias contribuiu para o desenvolvimento da indústria fonográfica e dos meios de comunicação, acompanhados por uma expansão do mercado de entretenimento, o que levou a uma exigência pela profissionalização do artista brasileiro. Paralelamente, o músico popular também passou por um processo de aperfeiçoamento, impulsionado, entre outras coisas, pelo trabalho de educadores da área do *jazz*, que sistematizaram esta linguagem através do estudo

da harmonia e da improvisação, o que beneficiou e se refletiu no trabalho de instrumentistas brasileiros envolvidos com a música instrumental.

Hélio Delmiro foi um dos músicos mais atuantes em shows e gravações durante essa época. Destacou-se como “*sideman*”, acompanhando a maioria dos principais artistas do gênero, como Elis Regina, Milton Nascimento, Tom Jobim e Chico Buarque, além de alguns nomes da música internacional, como a cantora Sarah Vaughan. Também participou ativamente do cenário da música instrumental do país, trabalhando ao lado de músicos como Victor Assis Brasil, Luizão Maia, Márcio Montarroyos, Antônio Adolfo e Nico Assumpção, entre outros. Além disso, possui discografia própria, tendo gravado sete álbuns, dois dos quais em parceria com pianistas – um com César Camargo Mariano, outro com Clare Fischer –, nos quais está registrado seu trabalho como solista e compositor.

A formação de Delmiro inclui estudos da técnica violonística clássica, o que se reflete em sua particularidade de tocar apenas com as mãos, dispensando o uso de palhetas, prática comum à maioria dos guitarristas, e em algumas de suas composições para violão solo, de caráter polifônico. Sua maneira de tocar sugere influências de diferentes estilos, como choro, baião, samba, *blues* e *jazz*, em especial o *bebop*, onde a linguagem da improvisação tem papel essencial.

Apesar da importância desse músico, um dos mais influentes de sua geração, ainda não há publicações consistentes sobre sua obra e/ou suas concepções musicais. Nesse sentido, durante o curso de graduação em música popular da Universidade Estadual de Campinas, foi realizada pesquisa de iniciação científica intitulada *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp. Nela, foram realizados levantamento biográfico, entrevista com o músico, transcrição e codificação de seis solos improvisados do instrumentista registrados em discos (Tabela 1), sistematização de alguns procedimentos recorrentes nos improvisos e elaboração de sugestões de exercícios de fraseado, com diferentes possibilidades de digitação no braço do violão ou da guitarra.

Tabela 1:

Transcrições da pesquisa de I.C. *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*

Composição	Autor(es)	Álbum	Gravadora, ano
<i>Pro Zeca</i>	Victor Assis Brasil	“ <i>Emotiva</i> ”	EMI-Odeon, 1980
<i>No rancho fundo</i>	Ary Barroso e Lamartine Babo	“ <i>Samambaia</i> ” (com César Camargo Mariano)	EMI-Odeon, 1981
<i>Espada de fogo</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Romã</i> ”	Line Records, 1991
<i>Novo tempo</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Romã</i> ”	Line Records, 1991
<i>Último desejo</i>	Noel Rosa	“ <i>Vivanoel</i> ” vol. 2 (Ivan Lins)	Velas, 1997
<i>Dois por quatro</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Symbiosis</i> ” (com Clare Fischer)	Clare Fischer, 1999

A partir dos resultados alcançados na referida pesquisa, vislumbrou-se a necessidade de continuidade do trabalho inicial. Primeiramente, através de uma contextualização do sujeito Hélio Delmiro com relação ao momento histórico e o ambiente sócio-cultural em que sua obra está inserida, no intuito de apontar fatores que possam ter norteado sua vida e sua carreira. Por outro lado, almejou-se aprofundar as investigações sobre os elementos musicais em pontos específicos, que permitissem a decodificação de algumas de suas concepções criativas, intencionando-se identificar peculiaridades de seu estilo. Para isso, estendeu-se a abordagem, inicialmente restrita à questão da improvisação, também a aspectos composicionais e interpretativos.

Por trás dessa busca por características particulares de Delmiro, encontrava-se o objetivo intrínseco da pesquisa e sistematização de elementos estéticos e estilísticos próprios da chamada “música instrumental brasileira”, gênero do qual Hélio vem a ser uma figura-chave, notadamente pelo seu desenvolvimento e difusão através do violão e da guitarra elétrica. Esta

maneira de tocar e compor que utiliza elementos musicais característicos da cultura popular brasileira vem sendo realizada nas últimas quatro décadas, tendo sofrido constantes modificações ao longo desse período, mas mantendo sempre uma estreita ligação com o *jazz*, tanto pelo uso de sua linguagem melódico-harmônica quanto pelo caráter inventivo da improvisação.

O contexto musical a que pertence a obra de Hélio Delmiro – um ‘*jazz brasileiro*’ – lida com uma conjuntura melódico-harmônica de características estabelecidas ao longo do século XX. As relações escala/acorde na harmonia tonal fazem parte de uma série de conhecimentos de natureza elementar para o músico popular que não serão aqui abordados. O objetivo deste trabalho não é descrever cada técnica e/ou aplicação dos vários recursos improvisatório-composicionais na música de Hélio, mas propiciar uma exposição comparada de alguns dos elementos constituintes de sua arte com outros que compõem o vocabulário melódico jazzístico e da música popular do Brasil, evidenciando características de seu estilo, influências e idiomatismos do violão e/ou da guitarra elétrica. Deste modo, os apontamentos aqui presentes pressupõem uma noção de práticas em uso na música popular.

Espera-se que esta pesquisa esteja contribuindo para o preenchimento de uma lacuna existente na produção escrita que ressalte os aspectos específicos de nossa música popular e, em especial, de sua vertente instrumental, ainda bastante escassa e incipiente. É contraditório que um país de tamanha riqueza musical seja tão carente de trabalhos voltados para o assunto. Assim sendo, estudos nesta direção virão a dar suporte teórico ao ensino da improvisação e da harmonia com um enfoque fortemente caracterizado com a cultura de nosso país, tornando possível a estudantes e profissionais o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da prática musical.

Primeira Parte: Vida e obra

CAPÍTULO I – Formação

1.1 Os bailes

Hélio Delmiro de Souza nasceu no Rio de Janeiro, em 20 de maio de 1947. Seu interesse pela música começou ao dedilhar, por curiosidade, um velho cavaquinho com apenas uma corda encontrado por seu irmão Juca num trem da Central do Brasil.¹ Posteriormente, iniciou-se ao violão através de seu outro irmão, Carlos Delmiro, que também ministrava aulas particulares do instrumento. E foi com o acompanhamento de um dos alunos de Carlos que “Helinho” começou a explorar a criação instantânea de melodias sobre acordes pré-determinados:

¹ Informação verbal obtida em conversa com o músico Hélio Delmiro em Brasília, 30 de julho de 2001.

... tocando com um aluno do meu irmão, (...) eu ficava na varanda, (...) sentado, lá na escada... e ele ficava fazendo as harmonias de *Menina feia*, (...) *Garota de Ipanema*, *Corcovado*... e eu ia tateando, ali, aquelas notas, aonde o meu entendimento alcançava.²

Em 1961, aos quatorze anos de idade, Delmiro começou a atuar profissionalmente como músico em conjuntos de baile. Em sua opinião, a grande vantagem dos bailes era o fato de não haver a “obrigação de se acertar”.³ Segundo ele, as pessoas que dançam têm como referência o contrabaixo e a bateria, responsáveis pela marcação dos tempos do compasso, ficando os demais instrumentos com maior liberdade para criar. Hélio, então, “brincava” de improvisar durante as músicas, experimentando recursos que utilizaria ao longo de sua carreira, como o uso de oitavas e o seu característico assovio em uníssono com a guitarra.⁴ Nos bailes da década de 60 tocavam-se sambas-canções, bossa nova e *jazz*, estilos que permitem a exploração de complexas estruturas melódico-harmônicas. Provavelmente, isso também tenha possibilitado que o guitarrista tivesse seu repertório consideravelmente ampliado e aprofundasse seus conhecimentos práticos sobre improvisação. Além disso, nessas ocasiões, muitas vezes não há interrupção entre uma e outra composição, o que exige dos músicos certo domínio, mesmo que intuitivo, de elementos formais como *turnarounds*⁵ e finalizações.

1.2 Os estudos

Paralelamente, Delmiro se aprofundava nos estudos de seu instrumento. Inicialmente, praticou de maneira autodidata, guiando-se por gravações de outros músicos, com especial predileção pelo violonista Baden Powell.

² Bruno Rosas MANGUEIRA, *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*, p. 24-25.

³ Informação verbal obtida em conversa com Hélio Delmiro em Brasília, em 30 de julho de 2001.

⁴ Idem.

⁵ O termo “*turnaround*” foi ‘internacionalizado’ e se refere àquele tipo de progressão harmônica utilizada normalmente para o retorno ao início do tema. Tem um sentido parecido com o da expressão “dar meia volta”, que parece ser mesmo o que a harmonia faz nesse retorno, e é comum que seja uma extensão da cadência perfeita para a tônica – III-VI-II-V-I.

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...⁶

Posteriormente, Delmiro passou a orientar-se com o professor Jodacil Damasceno (1929), que o introduziu aos estudos da técnica violonística clássica. Jodacil foi aluno de Antonio Rebelo, discípulo do uruguaio Isaías Savio, e estudou também com Oscar Cáceres. Trabalhou como solista na Rádio MEC e gravou a série integral dos prelúdios e canções para violão de Heitor Villa-Lobos. Sua principal atividade foi a formação de violonistas, muitos dos quais profissionais de êxito. Lecionou, a convite de Turbilio Santos, em conservatórios da França, e foi responsável pela criação do primeiro curso de bacharelado em violão do Brasil, na Faculdade de Música Augusta Souza França, em 1972. Trabalhou na instituição até 1982, quando passou a lecionar na Universidade Federal de Uberlândia, onde se aposentou em 1999.

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 Juliane, Mateu Carcassi e Emilio Pujol⁷ 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”.⁸

... 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...⁹

⁶ Bruno Rosas MANGUEIRA, *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*, p. 33-34.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Ibid.*, p. 27-28.

Hélio atribui grande parte de seu aprendizado como improvisador ao hábito de ouvir música. Apesar da importância atribuída por músicos e estudiosos à prática da transcrição, para ele, possuidor de uma apurada percepção musical, não seria necessário “tirar” as frases para incorporar as idéias musicais intrínsecas às mesmas, mas o fato de ouvi-las já tornaria isso possível. Segundo o violonista, seu estudo técnico vem sempre precedido da audição:

Liga o teu som e fica ouvindo, chora de ouvir, entendeu? Fica arrepiado, curte... Depois, tu ‘apaga’ o teu som e vai à luta! Amanhã, você liga de novo. Faz isso todo dia; daqui a pouco, quando você menos esperar, você já começa a compreender aquilo que você está ouvindo.¹⁰

Delmiro diz praticar sempre ao violão, “o verdadeiro instrumento”, dando ênfase ao correto posicionamento da mão esquerda. Outro aspecto importante de sua técnica é o fato de manter sempre relaxada a musculatura que não é utilizada enquanto toca. Professores e fisioterapeutas recomendam a prática através do menor esforço possível como forma de evitar problemas de lesão por esforço repetitivo, muito comuns em instrumentistas, do que Hélio afirma nunca ter sofrido.

1.3 O “samba-jazz”

No início dos anos 60, o Rio de Janeiro vivia um importante momento no cenário musical: o surgimento da Bossa Nova. Paralelamente à canção, a música instrumental também enveredava por novos caminhos melódico-harmônicos, tendo como referência o *jazz* norte-americano, mais especificamente o *bebop*. A improvisação começava a ganhar espaço e os instrumentistas buscavam expandir seu vocabulário através do aprimoramento técnico. A partir do material harmônico então renovado, os músicos tinham à sua disposição uma espécie de “laboratório” no qual poderiam desenvolver suas habilidades improvisacionais. Em seu livro

¹⁰ Bruno Rosas MANGUEIRA, *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*, p. 34.

Chega de saudade, Rui Castro descreve o ambiente onde se desenvolvia essa nova maneira de tocar:

...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 Griffé. Dos quatro, só o Ma Griffé 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. (...) 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 40.¹¹

Hélio Delmiro foi um desses garotos que viram circular pelo Little Club e, posteriormente, também pelo Bottles Bar, os principais nomes da música instrumental carioca da época. Esses músicos, que se conheciam “de lugares tão díspares quanto a banda do quartel de Realengo ou a orquestra do Teatro Municipal”,¹² viriam a se tornar os expoentes do novo estilo que estava sendo criado, “que o crítico de jazz Robert Celerier, do jornal *Correio da Manhã*, chamou de *hard Bossa Nova*”,¹³ outros de “música popular moderna”,¹⁴ mas que ficou conhecido como “samba-jazz”:

¹¹ Rui CASTRO, *Chega de saudade*, p. 285-287.

¹² IDEM, *A onda que se ergueu no mar*, p. 219.

¹³ IDEM, *Chega de saudade*, p. 287.

¹⁴ IDEM, *A onda que se ergueu no mar*, p. 218.

...uma fusion que vinha sendo cozinhada desde fim dos anos 50, nas microboates do Beco das Garrafas, em Copacabana, e que, com as liberdades conquistadas pela Bossa Nova (da qual parecia ser uma viril linha auxiliar), pudera finalmente aflorar. (...) base forte de samba, ataques em unísono de trompete, trombone e sax tenor, improvisações à hard bop, harmonias impressionistas, charme de gafeira – (...) a (...) Bossa Nova (...) lhe fornecia pelo menos metade dos temas (os outros eram os originais dos seus próprios músicos).¹⁵

1.4 Referências musicais

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.¹⁶ No do acompanhamento, o arranjador Henry Mancini e os pianistas Bill Evans, Oscar Peterson, Winton Kelly, Cedar Walton, McCoy Tyner e Herbie Hancock.¹⁷

Quando perguntado a respeito das referências mais diretamente relacionadas a seu instrumento, Delmiro é econômico: “o único guitarrista que me influenciou foi Wes Montgomery, e o violonista foi o Baden Powell.”¹⁸

1.4.1 Baden Powell

Baden Powell era um dos instrumentistas que participavam daquelas *jam sessions* no “Beco das Garrafas”. A admiração de Delmiro pelo violonista já existia desde o início de seus estudos, quando se guiava por gravações de Baden:

¹⁵ Rui CASTRO, *A onda que se ergueu no mar*, p. 218.

¹⁶ Bruno Rosas MANGUEIRA, *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*, p. 32.

¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

...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.¹⁹

Baden Powell (1937-2000) foi um dos mais emblemáticos representantes do violão brasileiro. Iniciou-se na música popular aos oito anos de idade, mas também estudou violão clássico durante muitos anos. Assim como Hélio, tornou-se profissional prematuramente, indo trabalhar aos quinze anos de idade na Rádio Nacional. Na década de 50, passou a interessar-se mais pelo *jazz*. Projetou-se como compositor em parceria com os letristas Billy Blanco, Vinicius de Moraes e Paulo César Pinheiro. Seu estilo caracterizou-se por incorporar elementos virtuosísticos da técnica clássica às nuances rítmico-harmônicas da música popular brasileira. A partir dos anos 60, tornou-se muito conhecido na Europa, principalmente na França e Alemanha, países onde residiu e gravou vários discos.

No CD “*Symbiosis*”,²⁰ em parceria com o pianista norte-americano Clare Fischer, Hélio prestou sua homenagem ao mestre gravando a composição *P’ro Baden*, de sua autoria. Há também uma foto no encarte do CD, tirada durante uma *jam session* no apartamento de Delmiro, no Rio de Janeiro, da qual Baden Powell participou juntamente com o duo.

1.4.2 Wes Montgomery

Como os grandes improvisadores, Hélio Delmiro teve no *jazz* sua maior referência, em particular, no músico Wes Montgomery (1925-1968), que considera “o Pelé da guitarra”.²¹

...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

¹⁹ Rui CASTRO, *A onda que se ergueu no mar*, p. 29.

²⁰ Clare Fischer, 1999.

²¹ Bruno Rosas MANGUEIRA, *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*, p. 28.

toca, ninguém tocou, ninguém jamais tocará como Wes Montgomery. Foi o maior músico do planeta.²²

Essa preferência torna-se curiosa quando observado o fato de Hélio dizer não gostar da maneira como tocam os guitarristas de um modo geral,²³ talvez por causa de uma sonoridade carregada pelo uso intenso de idiomatismos do instrumento. Interessante também é notar que tanto Delmiro quanto Montgomery optaram pelo toque da mão direita livre, sem o uso de palhetas, sendo que Wes utilizava apenas o polegar.

1.4.3 Victor Assis Brasil

Ainda entre os músicos que freqüentavam as reuniões no “Beco”, estava o saxofonista e clarinetista Paulo Moura, professor de um outro músico que também viria a se apresentar naquele lugar poucos anos mais tarde: Victor Assis Brasil (1945-1981).

No sítio da Rede Internet dedicado à vida e obra de Assis Brasil, o jornalista e crítico de *jazz* do Jornal do Brasil José Domingos Raffaelli fornece algumas informações sobre o início de sua carreira:

Freqüentou o famoso Beco das Garrafas, tocando, dando “canjas” e participando das jam sessions dominicais do “Little Club”, onde conheceu músicos de renome entre nós. Também se apresentou em inúmeros shows de estudantes em auditórios de colégios cariocas. Na década de 60 era prática comum a realização de jam sessions em festas familiares e Victor participou de um sem número (*sic!*) delas, que foram importantes no seu desenvolvimento de improvisador.²⁴

Em 1965, Victor Assis Brasil tocou na inauguração do “Clube de Jazz e Bossa”, aonde viria a se apresentaria constantemente e conheceria o maestro e pianista austríaco Friedrich Gulda, a convite de quem participaria, em 1966, do “Concurso Internacional de Viena”, evento do qual Gulda era patrocinador. Victor obteve o 3º lugar na categoria de saxofonistas e, no

²² *Ibid.*, p. 37.

²³ Informação verbal obtida em conversa com Hélio Delmiro em Brasília, em 30 de julho de 2001.

²⁴ José Domingos RAFFAELLI, Victor Assis Brasil, <http://assisbrasil.org/vitorbio.html>, p. 4.

mesmo ano, foi considerado o melhor solista do “Fest Jazz Berlin”, o que lhe rendeu uma bolsa de estudos na Berklee College of Music, que utilizaria em 1969. Em seu retorno ao Brasil, ainda no ano de 1966, conheceu Hélio Delmiro, numa das “freqüentes reuniões de *jazz* que se faziam nos dias de folga das boates da zona sul”.²⁵ O guitarrista foi então convidado a integrar o conjunto de Victor, com o qual gravaria, dois anos mais tarde, o segundo LP do saxofonista, “*Trajeto*” (Equipe, 1968), projetando-se profissionalmente através de um trabalho instrumental de caráter jazzístico.

Victor Assis Brasil parece ter sido uma presença importante na carreira de Hélio Delmiro. Apesar da pouca diferença de idade entre os dois (Victor nasceu em 1945 e Hélio, em 47), o tecladista Marcos Borelli refere-se a Delmiro como sendo de “uma nova geração de instrumentistas brasileiros” para cuja formação Assis Brasil teria contribuído,²⁶ o que parece sugerir um papel de referência e liderança de Assis Brasil sobre seus contemporâneos. Apesar de sua morte precoce, aos 35 anos, Victor deixou uma discografia de oito álbuns, gravados entre 1966 e 1980.

²⁵ Segundo biografia cedida por Hélio Delmiro para a pesquisa de Iniciação Científica *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro* (Bruno Rosas MANGUEIRA).

²⁶ Marcos BORELLI, Victor Assis Brasil, <http://assisbrasil.org/vitorbio.html>, p. 3. Além de Hélio Delmiro, Borelli cita os também saxofonistas Mauro Senise e Nivaldo Ornelas e os trompetistas Cláudio Roditi e Márcio Montarroyos como músicos que tiveram Victor Assis Brasil como referência.

CAPÍTULO II – Carreira

Em 1965, Hélio Delmiro integrou o quarteto que deu origem ao grupo “Fórmula 7”, do qual também faziam parte o baterista Claudio Caribé, que acompanhava “Renato e seus Blue Caps”, o baixista Luizão Maia, até então desconhecido, o tecladista Helio Celso, além de um guitarrista de base e dois trompetistas, sendo um deles Márcio Montarroyos. Tratava-se de um som calcado no *soul* norte-americano, influenciado pelo “Herp Alpert Tijuana Brass”. O conjunto esteve presente nas TVs Rio e Record de São Paulo, no programa “Rio Jovem Guarda”, comandado por Roberto Carlos.

No ano seguinte, Hélio juntou-se ao grupo de Victor Assis Brasil. Nesse período, trabalhou com o pianista Luiz Eça, integrante do “Tamba Trio” e, em 1967, passou a fazer parte do “Conjunto 3D”, do pianista Antônio Adolfo, também composto pelo contrabaixista Gusmão, o baterista Nelsinho, a cantora Beth Carvalho e Eduardo Conde.

A convite do amigo Luizão Maia, em 1972, passou a integrar o grupo de Elis Regina, acompanhando-a durante três anos em apresentações pelo Brasil, Japão, América Latina e Europa. Entre outros álbuns da cantora, participou dos LPs “*Elis e Tom*” (Philips, 1974), gravado em Los Angeles, e “*Elis, essa mulher*” (Warner Bros., 1979), que Delmiro considera um marco de sua maturidade artística.¹

Hélio Delmiro foi um dos músicos mais ativos do país em shows e gravações nas décadas de 1970, 80 e 90, trabalhando com artistas de diversas vertentes. No campo da chamada “MPB”, atuou ao lado de intérpretes como Elizeth Cardoso, Doris Monteiro, Nelson Gonçalves, Maria Creuza, Gal Costa, Nana Caymmi, Zizi Possi, Fátima Guedes, Simone e Joana, e compositores como Milton Nascimento, Chico Buarque, Ivan Lins, Edu Lobo, Tito Madi, Marcos Valle, João Donato, Sérgio Ricardo, João Bosco, Djavan e Beto Guedes. Acompanhou também importantes artistas do samba, como Martinho da Vila, Beth Carvalho, D. Ivone Lara, João Nogueira e Marlene, a Escola de Samba Império Serrano, além de estar presente em toda a discografia de Clara Nunes, tendo sido o disco “*Esperança*” dedicado a ele pela cantora, com menção na contracapa, por dez anos de trabalho juntos.

Hélio atuou ainda como produtor. Em 1975, produziu os discos “*Clareza*”, de Clara Nunes, recorde de vendas na carreira da cantora, e “*Vem Quem Tem*”, de João Nogueira, ambos pela EMI-Odeon. De 1989 a 91, produziu e apresentou o programa “*Jazz Entre Amigos*”, pela Rádio Record do Rio de Janeiro. No mesmo ano, implantou e dirigiu a gravadora Line Records, produzindo uma série de títulos. Em 2000, foi responsável pela produção do CD de João Donato, em Brasília.

No cenário internacional, participou da gravação de dois álbuns da cantora Sarah Vaughan, “*O Som Brasileiro de Sarah Vaughan*” (1977) e “*Exclusivamente Brasil*” (BMG, 1979). Participou também de uma faixa do LP “*Sleeping Gypsy*” (Warner Bros., 1977), do “*pop star*” Michael Franks, gravando ao lado de Wilton Felder, Larry Carlton, João Palma, João Donato, Ray Armando e Michael Brecker. Realizou ainda trabalhos com a cantora Liza Ono e o saxofonista argentino Gato Barbieri.

Mas foi no contexto da música instrumental que Hélio Delmiro obteve maior projeção. Participou, em 1978, do “*1º Festival de Jazz Montreux SP*”, em duo com o pianista

¹ Informação verbal obtida em aula no “*30º Festival de Inverno de Campos do Jordão*”, em julho de 1999.

Luiz Eça e integrando o “*Trio de guitarras*”, ao lado de *Larry Couryel* e *Phillip Caterine*, performance que o colocou no ranking da revista *Down Beat*, entre os cinco maiores guitarristas do mundo.² Dois anos mais tarde, voltou para a segunda edição do festival, lançando seu primeiro LP, “*Emotiva*” (EMI-Odeon, 1980), e apresentando-se em duo com o guitarrista Joe Pass. Em 1982, esteve no “*Jazz Fest Berlin*” em apresentação solo. Em 85, participou com seu conjunto do primeiro “*Free Jazz Festival*”. No ano seguinte, juntamente com César Camargo Mariano e Paulo Moura, apresentou-se no “*Festival de Jazz da Espanha*”. Em 1991, apresentou, na Sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, o show “*Helio Delmiro in concert*”, cuja gravação ao vivo resultou em seu primeiro CD, “*Romã*” (Line Records), lançado no ano seguinte. Também em 1992, excursionou pelo Brasil numa série de seis shows com o contrabaixista John Patitucci, o pianista Joe Calderazzo e o baterista Carlos Bala. Em 1996, realizou uma semana de shows na casa carioca Mistura Fina, juntamente com o compositor e violonista Carlos Althier “Guinga”, evento considerado pelo jornal “O Globo” o “melhor show instrumental do ano”.³ No ano seguinte, uma nova semana de apresentações, desta vez tendo como convidado o guitarrista Heitor TP, que, assim como Guinga, reconhece em Delmiro uma de suas maiores influências. Em Nova York, participou e dirigiu o show “*Tributo a Elis Regina*”, em 1998. No mesmo ano, apresentou-se com o saxofonista Sadao Watanabe no Teatro Municipal de Niterói e participou do projeto “Chorando Alto”, no SESC Pompéia (SP), homenageando Jacob do Bandolim e tendo como convidado o pianista e arranjador Clare Fischer. Também em duo com Fischer, apresentou-se, no ano seguinte, na casa de shows *The Jazz Bakery*, na Califórnia, onde gravariam o CD “*Symbiosis*” (Clare Fischer, 1999), na casa de Clare. O lançamento no Brasil ocorreu em 2000, com shows em São Paulo (Sesc Pompéia), Rio de Janeiro (Mistura Fina), e Brasília (Teatro Villalobos), seguindo-se uma turnê de Delmiro em apresentações solo numa série de dezessete concertos por várias cidades brasileiras. Em 2001, retornou à Califórnia, onde participaria de um programa de rádio transmitido ao vivo para 70 emissoras norte-americanas e realizaria uma série de seis apresentações no *The Jazz Bakery*, ao lado de Clare Fischer, obtendo elogios do crítico de jazz Don Heckman, do jornal “*Los Angeles Times*”.⁴

² Informação extraída de biografia cedida por Hélio Delmiro para a pesquisa de Iniciação Científica *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro* (Bruno Rosas MANGUEIRA).

³ Idem.

⁴ “*Delmiro, though not being especially, well known in this country, has been active since the late ‘60s in Brazil, recording with everyone from Sarah Vaughan and Elis Regina to Michael Franks and Charlie Haden. Matching a sensitive single line touch with rich harmonic clusters and a subtly driving, samba tinged sense of rhythm, he was*

A partir da década de 1990, novas gerações de estudantes de música puderam tomar conhecimento do trabalho de Hélio Delmiro também por meio de cursos e festivais em diversas cidades brasileiras. O instrumentista ministrou aulas de guitarra e violão nas edições XVI e XVII do “*Curso Internacional de verão da Escola de Musica de Brasília (CIVEBRA)*”, respectivamente nos anos de 1994 e 95. Também neste ano, participou, como Professor Concertista, do “Seminário Latino-americano de Violão”, ocorrido durante o “*26º Festival de Inverno de Campos do Jordão*”, retornando à 30ª edição do evento em 1999, como professor de guitarra e violão. Em 2000, apresentou-se no “Projeto Música na Igreja”, durante o “*Festival de Inverno de Itabira*”. No ano seguinte, ministrou oficina de violão no “*4º Festival de Verão de Pedro Leopoldo*”. Em 2005, realizou *workshop* e show de lançamento do CD “*Compassos*” na mostra/festival “*Brasil Instrumental*”, promovida pelo Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, de Tatuí (SP).

2.1 Discografia

Até o presente momento, a discografia de Hélio Delmiro é composta por sete álbuns: os LPs “*Emotiva*”, “*Samambaia*” (em parceria com o pianista César Camargo Mariano) e “*Chama*”, e os CDs “*Romã*”, “*Symbiosis*” (em parceria com Clare Fischer), “*Violão Urbano*” e “*Compassos*”. Os dois primeiros discos foram relançados em CD pela EMI em 2003, na série “*Odeon 100ANOS*”. Nas páginas seguintes encontra-se uma listagem cronológica de sua obra, incluindo detalhes quanto às gravadoras, ano de lançamento, músicos participantes e repertório.

Discografia de Hélio Delmiro

EMOTIVA [EMI-Odeon, 1980]

(Relançado em CD em 2003 pela EMI Remasters)

Músicos: HÉLIO DELMIRO, violão e guitarra; LUIZ AVELLAR, piano; JOTA MORAES, vibrafone; PAULO RUSSO, contrabaixo; PASCOAL MEIRELLES, bateria; DANILO CAYMMI, flauta

Músicas:

1. Marceneiro Paulo (Hélio Delmiro)
2. Esperando (Hélio Delmiro)
3. Epistrophy (Thelonious Monk – Kenny Clarke)
4. Body and Soul (Eyton – Green – Heyman – Sour)
5. Pro Zeca (Victor Assis Brasil)
6. Emotiva nº 1 (Hélio Delmiro)
7. Tarde (Milton Nascimento)
8. Waltzin' (Victor Assis Brasil)

SAMAMBAIA (com CÉSAR CAMARGO MARIANO) [EMI-Odeon, 1981]

(Relançado em CD em 2003 pela EMI, na série *Odeon 100ANOS*)

Músicos: CÉSAR CAMARGO MARIANO, piano elétrico; HÉLIO DELMIRO, violão e guitarra

Músicas:

1. Samambaia (César Camargo Mariano)
2. Carinhoso (Pixinguinha – João de Barro)
3. Emotiva nº 4 (Hélio Delmiro)
4. Curumim (César Camargo Mariano)
5. Das Cordas (Hélio Delmiro)
6. Milagre dos Peixes (Milton Nascimento – Fernando Brant)
7. Choratta (César Camargo Mariano)
8. No Rancho Fundo (Ary Barroso – Lamartine Babo)
9. Ninhos (Hélio Delmiro)
10. Maria Rita (César Camargo Mariano) [piano solo]

CHAMA [Som da Gente, 1984]

Músicos: HÉLIO DELMIRO, violão e guitarra; FERNANDO MARTINS, piano yamaha acústico e cp-70; MARINHO BOFFA, teclado yamaha dx 7 e prophet 5; BOB WYATT, bateria e percussão; NICO ASSUMPCÃO, baixo acústico, elétrico e fretless; TÉO DA CUÍCA, percussão; ADRIANA PRISTA, flautim

Alberto Shimelli: concepção harmônica em *Mulher Rendeira*

Músicas:

1. Folha morta (Ary Barroso)
2. Cerrado (Hélio Delmiro)
3. Ad infinito (Hélio Delmiro)
4. Emotiva nº 3 (Hélio Delmiro)
5. Mulher rendeira (Zé do Norte)
6. Quarto minguante (Renata Montanari – Wanda Stefânia)
7. Tua (Hélio Delmiro)
8. Chama (Hélio Delmiro)

ROMÃ – HÉLIO DELMIRO IN CONCERT [Line Records, 1991]

Músicos: HÉLIO DELMIRO, guitarra e violão; RIQUE PANTOJA, teclado; NICO ASSUMPCÃO, contrabaixo; CARLOS BALA, bateria

Músicas:

1. Espada de Fogo (Hélio Delmiro)
2. Ad Infinito (Hélio Delmiro)
3. Inaiá (Rique Pantoja)
4. Paz no Coração, (Hélio Delmiro)
5. Caravan (J. Tizol – I. Mills – D. Ellington)
6. Romã (Rique Pantoja)
7. Novo Tempo (Hélio Delmiro)
8. Só Saudade (Newton Mendonça – Tom Jobim)
9. Autumn Leaves (Joseph Kozma – Jacques Prevert – Johnny Mercer)
10. Carrousel (Hélio Delmiro)

SYMBIOSIS [Clare Fischer, 1999]

Músicos: CLARE FISCHER, piano elétrico; HÉLIO DELMIRO, violão

Músicas:

1. My old flame (A. Johnston – S. Coslow)
2. Melina do Rio (Clare Fischer)
3. P'ro Baden (Hélio Delmiro)
4. Lago's (Hélio Delmiro)
5. Blues in F (Clare Fischer)

6. Dois por quatro (Hélio Delmiro)
7. Carrousel (Hélio Delmiro)
8. Pensativa (Clare Fischer)
9. Donna, my love (Clare Fischer)
10. Esperando (Hélio Delmiro)
11. Amor em paz (A. C. Jobim)
12. Autumn leaves (J. Kosma)
13. Samba de uma nota só (A. C. Jobim)

VIOLÃO URBANO [Calaboca, 2002]

Músico: HÉLIO DELMIRO, violões

Músicas:

1. Violão urbano (Hélio Delmiro)
2. Cacá e Bié (Hélio Delmiro)
3. Bolero (Hélio Delmiro)
4. Serôdia (Hélio Delmiro)
5. Rio Doce (Hélio Delmiro)
6. Catarse (Hélio Delmiro)
7. Desafeto (Hélio Delmiro)
8. Emotiva nº 1 (Hélio Delmiro)
9. 87 - Boca do mato (Hélio Delmiro)
10. Lago's (Hélio Delmiro)
11. Lágrima azul (Hélio Delmiro)
12. Íntima (Hélio Delmiro)

COMPASSOS [Deckdisc, 2004]

Músicos: HÉLIO DELMIRO, guitarra; BRUNO CARDOZO, teclado; JORGE HELDER, contrabaixo; JURIM MOREIRA, bateria

Músicas

1. My favorite things (Richard Rodgers – Oscar Hammerstein II)
2. Alabastro (Hélio Delmiro)
3. Witchcraft (Carolyn Leigh – Cy Coleman)
4. Ponteio (Edu Lobo – Capinam)
5. Esperando (Hélio Delmiro)
6. Espada de fogo (Hélio Delmiro)
7. 'Round midnight (Cootie Williams – Bernie Hanighen – Thelonious Monk)
8. TP (Hélio Delmiro) – *Fusion*
9. O morro não tem vez (Antonio Carlos Jobim – Vinícius de Moraes)
10. Itapê (Bruno Cardozo)
11. Compassos (Hélio Delmiro)
12. Ilusão à toa (Johnny Alf)

Segunda Parte: Análises

CAPÍTULO III – Aspectos formais, instrumentação e repertório

3.1 Forma e instrumentação

A discografia de Hélio Delmiro pode ser dividida de acordo com os dois instrumentos de sua especialidade: o violão e a guitarra elétrica. O primeiro traz consigo a familiaridade do artista com a música brasileira, fruto de experiências vivenciadas desde o ambiente familiar até trabalhos com alguns dos mais representativos artistas do país. A segunda está ligada à influência do *jazz* e, conseqüentemente, à improvisação, igualmente decisiva e fundamental em seu estilo. Esses dois universos dialogam e se complementam na música de Hélio – e talvez resida aí sua essência –, fazendo-se mais presente ora um, ora outro, de acordo com o contexto musical.

3.1.1 O guitarrista

Assim como Victor Assis Brasil e Luiz Eça, contemporâneos seus que seguiram caminhos musicais similares, Delmiro teve no *jazz* uma forte referência para suas concepções musicais. Em seus álbuns, praticamente todas as faixas que gravou como guitarrista têm como base uma estética estabelecida pelo *bebop* nos anos 1950, e explorada também na década seguinte pelos músicos do *hard bop*: pequenas formações, onde as composições são expostas através de um modelo formal estruturalmente simples – tema/improviso(s)/tema, podendo haver ainda alguma introdução, ponte e/ou finalização – e a improvisação tem papel preponderante. Na maior parte das vezes, o músico opta por uma sonoridade “limpa”, valorizando as propriedades acústicas do instrumento. Quando utiliza algum outro recurso, normalmente são efeitos “leves”, como *flanger* ou *chorus*.

O repertório gravado com essa faceta ‘guitarrística’ do músico segue a mesma tendência da música instrumental brasileira de um modo geral: standards jazzísticos, versões instrumentais de canções conhecidas da música popular brasileira, composições instrumentais, neste caso particularmente, de autores ligados ao artista, e músicas próprias.¹ Nesses registros, encontram-se formações que vão do duo ao hepteto, passando pelo quarteto, quinteto e sexteto, não havendo, porém, gravações em trio. Em todas elas, assim como o fizera seu ídolo Wes Montgomery em grande parte de sua carreira, Delmiro utilizou a guitarra como instrumento predominantemente melódico, sempre acompanhado pela seção rítmica, composta basicamente por piano/teclado, contrabaixo e bateria. Seus álbuns seguem a tendência jazzística do registro “ao vivo”. Mesmo quando concebidos em estúdio, como é o caso da maioria deles, a impressão que se tem é de que o quarteto básico foi gravado simultaneamente, havendo espaço também para a improvisação de outros componentes do conjunto.

Cabe aqui a menção de duas situações particulares nas gravações de Hélio Delmiro como guitarrista. Uma delas encontra-se no disco “*Samambaia*”, concebido em parceria com o pianista e arranjador César Camargo Mariano, que por si só já constitui um caso à parte na discografia de Hélio, dado o especial tratamento dispensado ao aspecto formal, com elaboradas introduções, pontes, interlúdios e finalizações. Na única faixa do álbum gravada à guitarra, *No*

¹ Vide Tabela 2, com divisão da discografia de Hélio Delmiro por gêneros, às páginas 29 e 30.

rancho fundo, de Ary Barroso e Lamartine Babo, Delmiro utilizou-a não só como instrumento melódico mas também em acompanhamentos, em momentos nos quais o piano assumia aquele papel.

A outra situação que foge ao conceito da guitarra jazzística é a introdução de *Quarto minguate*, composição de Renata Montanari e Wanda Stefânia gravada no LP “*Chama*”. Nela, movimentos contrapontísticos característicos das peças violonísticas são executados pela guitarra solo. O trecho demonstra uma possibilidade específica do emprego da técnica de mão direita usada por Delmiro, já que uma execução polifônica como essa dificilmente seria viável apenas com o uso de palheta.

3.1.2 O violonista

Apesar dos estudos da técnica clássica, Delmiro tem um toque leve e uma relação com o violão que evidencia sua familiaridade com a cultura musical popular do Brasil, particularmente aquela mais diretamente associada ao Rio de Janeiro. Isso pode ser observado, por exemplo, nas conduções melódicas das linhas de baixo, que resultam em inversões de acordes, características do choro. Ou então na atividade rítmica intensa e sincopação presentes em vários de seus solos e acompanhamentos, cheios de um “balanço” próprio do músico popular, muito associado na história do samba à “malandragem” carioca. Esses elementos confrontam-se e somam-se a uma estética de influência jazzística proposta no final da década de 1950 pela bossa nova, que contribuiu com um refinamento harmônico e uma interpretação intimista para a música produzida no país.

A parte ‘violonística’ da discografia de Delmiro pode ser dividida entre os registros ao violão solo e os duos.

3.1.2.1 Violão solo

Nos primeiros, 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.

Um outro lado do violonista Hélio Delmiro, visto mais freqüentemente em suas apresentações solo, pode ser apreciado na gravação ao vivo do *standard Autumn leaves* (Joseph Kosma e Johnny Mercer), no CD “*Romã*”. Aqui, Delmiro mescla essas duas ‘personalidades musicais’ – o “*jazzman*” e o ‘concertista’ –, fazendo uso ao violão de uma estética habitual do universo da guitarra jazzística, numa forma de tocar que tem em Joe Pass um de seus principais representantes. Nela, o executante concentra ao mesmo tempo as funções de solista e acompanhador, que muitas vezes se confundem, deixando subentendidos alguns movimentos de vozes e harmonias, devido às limitações físicas inerentes ao instrumento.

3.1.2.2 Duos

Nos registros em duos encontra-se boa parte desses momentos de fusão estilístico-instrumental na obra do músico e predomina o mesmo modelo formal jazzístico utilizado nas gravações à guitarra. A formação favorece a criação de um ambiente camerístico, propício a uma atuação do violão como melodista, visto tratar-se de um instrumento de pouca projeção e

sustentação. Por outro lado, é bastante eficiente em termos de acompanhamento, seja em andamentos lentos ou situações que requerem maior atividade rítmica. Assim sendo, o instrumento demonstra-se uma opção que oferece versatilidade, qualidade importante diante da necessidade de alternância de papéis que a execução a dois por vezes impõe.

Todas as gravações em duo foram divididas com um outro instrumento melódico-harmônico, na maior parte das vezes o piano ou teclado. Além dos álbuns inteiramente dedicados à formação, “*Samambaia*”, com César Camargo Mariano, e “*Symbiosis*”, com Clare Fischer, há também registros de duos de violão e piano/teclado nas faixas *Tua* (Hélio Delmiro), do LP “*Chama*”, com Fernando Martins, e *Só saudade* (Newton Mendonça e Tom Jobim), do CD “*Romã*”, com Rique Pantoja. Em “*Violão urbano*”, Delmiro gravou duos de violões utilizando o recurso tecnológico de “*overdubbing*”, que permite a gravação de instrumentos separadamente, por meio da sobreposição de canais.

3.1.2.3 *Último desejo*

Uma das gravações analisadas, *Último desejo*,² apresenta peculiaridades que tornam pertinentes algumas considerações. Embora não se trate de um fonograma pertencente à discografia de Hélio Delmiro, além de um excelente desempenho do instrumentista, o registro oferece a possibilidade da observação isolada de seu trabalho como arranjador, num álbum de outro artista (Ivan Lins). Para o samba-canção de Noel Rosa, Hélio escolheu uma instrumentação inusitada – voz, violão, contrabaixo acústico e caixa de fósforos –, adotando uma atitude jazzística, através da utilização do violão em “*compings*”,³ contracantos e improvisações, o que produziu um interessante contraste estilístico. Em seu *chorus*, com a ausência da voz, encontra-se um raro momento de Delmiro gravado em trio, formação considerada um desafio para guitarristas, devido à ausência de instrumento harmônico, o que exige habilidade do instrumentista para delinear a harmonia horizontalmente (melodicamente).

² CD “*Vivanoel – tributo a Noel Rosa*” vol. 2, Velas, 1997.

³ Tipo de acompanhamento utilizado por guitarristas de *jazz* onde as distribuições dos acordes, normalmente ricos em tensões, dispensam o uso dos baixos. No piano, corresponderia à “harmonia de apoio”, realizada através da mão esquerda, sendo adequado à execução em conjunto com o contrabaixo.

3.2 Repertório

Conforme mencionado, a discografia de Hélio Delmiro compõe-se basicamente de quatro gêneros de composições: *standards* de *jazz*, músicas do cancionero da MPB, instrumentais de compositores relacionados ao músico e suas próprias composições. A Tabela 2 discrimina essa divisão:

Tabela 2

Discografia de Hélio Delmiro dividida por gêneros

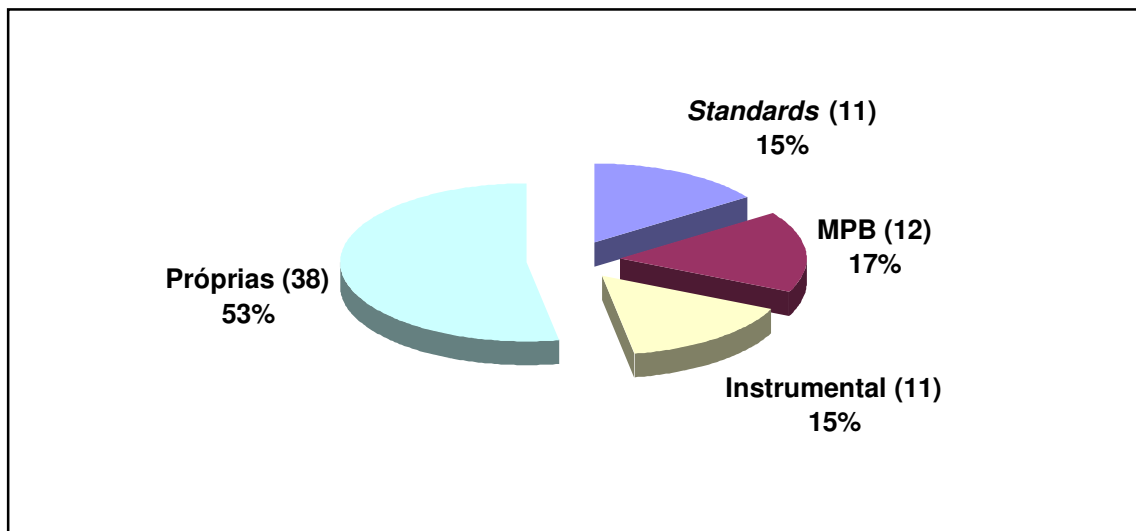
	Composição	Autor(es)	Álbum
Standards jazzísticos (10)	<i>Autumn leaves</i>	J. Kozma – J. Prevert – J. Mercer	“Romã”, “Symbiosis”
	<i>Body and soul</i>	Eyton – Green – Heyman – Sour	“Emotiva”
	<i>Caravan</i>	J. Tizol – I. Mills – D. Ellington	“Romã”
	<i>Epistrophy</i>	Thelonious Monk – Kenny Clarke	“Emotiva”
	<i>My favorite things</i>	R. Rodgers – Oscar Hammerstein II	“Compassos”
	<i>My old flame</i>	A. Johnston – S. Coslow	“Symbiosis”
	<i>Pensativa</i>	Clare Fischer	“Symbiosis”
	<i>'Round midnight</i>	C. Williams – B. Hanighen – T. Monk	“Compassos”
	<i>Waltzin'</i>	Victor Assis Brasil	“Emotiva”
	<i>Witchcraft</i>	Carolyn Leigh – Cy Coleman	“Compassos”
MPB (12)	<i>Amor em paz</i>	A. C. Jobim	“Symbiosis”
	<i>O morro não tem vez</i>	A.C. Jobim – Vinícius de Moraes	“Compassos”
	<i>Samba de uma nota só</i>	A. C. Jobim	“Symbiosis”
	<i>Só Saudade</i>	A. C. Jobim – Newton Mendonça	“Romã”
	<i>Folha morta</i>	Ary Barroso	“Chama”
	<i>No Rancho Fundo</i>	Ary Barroso – Lamartine Babo	“Samambaia”
	<i>Ponteio</i>	Edu Lobo – Capinam	“Compassos”
	<i>Ilusão à toa</i>	Johnny Alf	“Compassos”
	<i>Milagre dos peixes/ Cais/ San Vicente</i>	Milton Nascimento – Fernando Brant/ Milton Nascimento – Ronaldo Bastos/ Milton Nascimento – Fernando Brant	“Samambaia”
	<i>Tarde</i>	Milton Nascimento	“Emotiva”
	<i>Carinhoso</i>	Pixinguinha – João de Barro	“Samambaia”
	<i>Mulher rendeira</i>	Zé do Norte	“Chama”
Instrumental (11) (Compositores relacionados)	<i>Itapê</i>	Bruno Cardozo	“Compassos”
	<i>Choratta</i>	César Camargo Mariano	“Samambaia”
	<i>Curumim</i>	César Camargo Mariano	“Samambaia”
	<i>Samambaia</i>	César Camargo Mariano	“Samambaia”
	<i>Blues in F</i>	Clare Fischer	“Symbiosis”
	<i>Melina do Rio</i>	Clare Fischer	“Symbiosis”
	<i>Donna, my love</i>	Clare Fischer	“Symbiosis”
	<i>Quarto minguante</i>	Renata Montanari – Wanda Stefânia	“Chama”
	<i>Inaiá</i>	Rique Pantoja	“Romã”
	<i>Romã</i>	Rique Pantoja	“Romã”
	<i>Pro Zeca</i>	Victor Assis Brasil	“Emotiva”

	Composição	Autor(es)	Álbum
Composições próprias (31)	<i>Ad infinito</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Chama</i> ”, “ <i>Romã</i> ”
	<i>Alabastro</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Compassos</i> ”
	<i>Bolero</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>Cacá e Bié</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>Carrousel</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Romã</i> ”, “ <i>Symbiosis</i> ”
	<i>Catarse</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>Cerrado</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Chama</i> ”
	<i>Chama</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Chama</i> ”
	<i>Compassos</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Compassos</i> ”
	<i>Das Cordas</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Samambaia</i> ”
	<i>Desafeto</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>Dois por quatro</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Symbiosis</i> ”
	<i>Emotiva nº 1</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Emotiva</i> ”, “ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>Emotiva nº 3</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Chama</i> ”
	<i>Emotiva nº 4</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Samambaia</i> ”
	<i>Espada de Fogo</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Romã</i> ”, “ <i>Compassos</i> ”
	<i>Esperando</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Emotiva</i> ”, “ <i>Symbiosis</i> ”, “ <i>Compassos</i> ”
	<i>Íntima</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>Lago’s</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Symbiosis</i> ”, “ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>Lágrima azul</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>Marceneiro Paulo</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Emotiva</i> ”
	<i>Ninhos</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Samambaia</i> ”
	<i>Novo Tempo</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Romã</i> ”
	<i>87 - Boca do mato</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>P’ro Baden</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Symbiosis</i> ”
	<i>Paz no Coração</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Romã</i> ”
	<i>Rio Doce</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>Serôdia</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”
	<i>TP</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Compassos</i> ”
	<i>Tua</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Chama</i> ”
	<i>Violão urbano</i>	Hélio Delmiro	“ <i>Violão urbano</i> ”

Observando-se a tabela, percebe-se que as trinta e uma composições próprias ocuparam mais da metade da discografia do músico, com trinta e oito fonogramas. A composição mais gravada foi *Esperando* (três vezes), seguida de *Ad infinito*, *Carrousel*, *Emotiva nº 1*, *Espada de fogo* e *Lago's*, com duas gravações cada uma. A outra metade divide-se em três partes praticamente iguais, sendo dez *standards* jazzísticos, doze brasileiros e onze músicas de compositores ligados a Delmiro. Dentre as composições que não são de sua autoria, a única regravação foi *Autumn leaves*. Os compositores mais gravados por Delmiro foram Tom Jobim e Clare Fischer, com quatro registros cada, César Camargo Mariano, com três, e Thelonious Monk, Victor Assis Brasil, Ary Barroso, Milton Nascimento⁴ e Rique Pantoja, com dois. O gráfico a seguir ilustra essas proporções nas quatro ‘categorias’:

Figura 1

Fonogramas da discografia de Hélio Delmiro divididos por gêneros



⁴ Considerando-se o *pot-pourri* com três músicas de Milton Nascimento registrado em “*Samambaia*” como apenas uma gravação.

CAPÍTULO IV – Aspectos rítmicos

4.1 Variedade rítmica

Talvez por herança do *jazz*, referência para a improvisação na música popular, os estudos desta matéria tenham-se voltado predominantemente para seu aspecto melódico, na busca pelo aperfeiçoamento da aplicação de escalas, arpejos, padrões melódicos e outros mecanismos que, dado seu elevado grau de dificuldade, costumam ser praticados sobre uma métrica simples, normalmente binária ou ternária. A própria escala dominante que recebe o nome do período áureo do desenvolvimento do vocabulário melódico jazzístico, o *bebop*, tem como principal característica a inclusão de uma oitava nota, a sétima maior, que funciona como aproximação cromática (para a tônica, quando ascendente, ou para a sétima menor, quando descendente), diferenciando-a do modo mixolídio, mas principalmente, permitindo que a nota de chegada recaia

sobre o tempo forte do compasso e que, na forma descendente, as notas de acorde também recaiam sobre as partes fortes de tempo.

Escala bebop dominante – formas ascendente e descendente



Grande parte dos mais conhecidos solos desse estilo fundamentam-se basicamente sobre as oito colcheias do compasso 4/4, prática essa que vem influenciando músicos de diversas nacionalidades que procuram se aperfeiçoar no estudo da improvisação.

No entanto, há também, embora em número reduzido, aqueles instrumentistas que, além de discursarem fluentemente através da linguagem melódica improvisada, o fazem sobre uma rítmica não menos complexa, como é o caso dos pianistas Bill Evans, Herbie Hancock e Keith Jarrett, dos saxofonistas Michael Brecker, Paquito D’Rivera e Erik Marienthal, dos trompetistas Dizzy Gillespie e Arturo Sandoval e dos músicos brasileiros Hermeto Pascoal, Cláudio Roditi e Nailor Azevedo “Proveta”, entre outros.

Na música popular brasileira, mais especificamente no samba, o elemento rítmico regular característico da melodia é a síncope, que antecipa a(s) nota(s) de chegada, estabelecendo um contraste à marcação forte dos tempos. Desse modo, aquela escala *bebop* dominante que, no *jazz*, seria executada sobre as metades de tempo do compasso quaternário, no samba, pode assumir diferentes configurações, de acordo com a intenção do compositor ou intérprete, como, por exemplo, as seguintes:¹

¹ Exemplos baseados em: Nelson FARIA, *The Brazilian Guitar Book*, p. 23.



A pluralidade de ritmos é uma característica da música de Hélio Delmiro. Os mais presentes em sua discografia são a bossa nova e o samba, mas entre seus fonogramas encontram-se também valsa, baião, marcha-rancho, samba-canção, ijexá e guarânia. Além desses ritmos brasileiros, há ainda registros em balada e valsa jazzísticas, *funk*, *fox/swing*, *fusion*, *blues*, e *rock ballad*. Um aspecto interessante e que causa surpresa são algumas combinações de músicas e estilos originalmente não relacionados, como, por exemplo, o arranjo em *funk* de *Folha morta*, de Ary Barroso, no LP “*Chama*”, ou a gravação de *My favorite things* em marcha-rancho, no CD “*Compassos*”.

Essa diversidade rítmica parece ser uma dos fatores diferenciais de Delmiro com relação a grande parte dos improvisadores da guitarra. Entre os compassos 41 e 47 do improviso sobre *Pro Zeca*, por exemplo, podem-se perceber células características do baião (compassos 41 a 43), xote (compasso 45) e choro (segundo tempo dos compassos 42 e 46):

Pro Zeca (Victor Assis Brasil) – “Emotiva”, 1980

41 D(add9)

45 E m7

O trecho abaixo, que mostra o início de seu solo sobre *Espada de fogo*, também é bastante ilustrativo desse aspecto da criatividade do músico:

Espada de fogo (Hélio Delmiro) – “Romã – Hélio Delmiro in concert”, 1991

1 E m7

5 EbMaj7

9 E m7

13 EbMaj7

4.2 Deslocamento métrico

O deslocamento métrico é, no âmbito do ritmo, aquilo a que David Liebman se refere como “superposição” (“*superimposition*”), isto é, “a colocação de um elemento musical sobre outro, que deve soar simultaneamente com o original”.² Para o autor, a habilidade de superpor pressupõe um certo grau de aptidão na manipulação de múltiplos elementos musicais, ao mesmo tempo em que se mantém um deles em foco, o que poderia ser comparado a tocar ou ouvir complicadas permutações rítmicas através do compasso, mas sempre mantendo em mente a estrutura métrica e a pulsação originais. Em sua opinião, essa habilidade pode ser treinada e desenvolvida através da experiência e prática constante.

No choro, o deslocamento métrico é uma prática comum. Os deslocamentos a cada três semicolcheias, ou seja, o valor de uma colcheia pontuada (Figura 2a), e a cada seis semicolcheias, ou seja, o valor de uma semínima pontuada (Figura 2b), são bastante recorrentes em composições do gênero, como “Um a zero” (Pixinguinha e Benedito Lacerda) ou “Brasileirinho” (Waldir Azevedo). Porém, enquanto nesses casos o trecho deslocado não ultrapassa cinco compassos, alguns deslocamentos observados em solos de Hélio Delmiro prolongam-se por mais tempo, em um número bem maior de repetições. Assim sendo, a referência da unidade de tempo real torna-se mais distante, potencializando o efeito da superposição. O uso desse recurso requer, do improvisador, uma independência rítmica que lhe permita estabelecer tal contraposição métrica, “contradizendo” os tempos do compasso através de uma suposta ‘nova unidade de tempo’, ao mesmo tempo em que continua mantendo-os como referência enquanto o faz.

Figura 2a

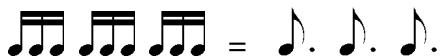


Figura 2b



² David LIEBMAN, *A chromatic approach to jazz harmony and melody*, p. 14.

cromática ascendente ou descendente de determinada(s) parte(s) de frase. No referido improviso sobre *Pro Zeca*, isso é realizado entre os compassos 60 e 72, resultando numa sonoridade *outside* através do uso de tríades maiores (D-Db-C) sobre o acorde D7. Nesse caso, sempre que a primeira semicolcheia de um grupo de três coincide com o início do primeiro tempo do compasso 2/4, isso só torna a se repetir a cada três compassos, após a ocorrência de oito desses grupos. O Exemplo 1 ilustra essa recorrência através do referido trecho em *side slips*. O procedimento da construção melódica neste caso é similar ao de *Brasileirinho*, sendo descendente, porém, o arpejo das tríades.

Exemplo 1

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and one sharp (F#) key signature. It contains a melodic line of eighth and quarter notes, showing a descending chromatic pattern. The bottom staff is in bass clef, 2/4 time, and contains a bass line of quarter and eighth notes, also showing a descending chromatic pattern. Both staves end with 'etc...'.

Note-se que neste trecho a tríade inicial (D) repete-se a cada quatro grupos de três semicolcheias (D-Db-C-C# → D-Db...). Esse período, equivalente à duração de três tempos no compasso 2/4, pode ser percebido como um compasso subjacente de 3/4, no qual ocorreria uma polirritmia de quatro tempos contra três, através da quiáltera aumentativa irregular de quatro semínimas no lugar de três (Exemplo 2a).

Exemplo 2a

D7

etc...

etc...

etc...

Esta regularidade pode sugerir também um compasso deslocado em relação ao compasso real: se cada semicolcheia pontuada for percebida como uma unidade de tempo (deslocado), supor-se-á, então, a existência um compasso 12/16 (Exemplo 2b). Este, por sua vez, terá duração equivalente à de três semínimas, ou seja, repetir-se-á a cada três tempos no compasso 2/4 ou a cada compasso 3/4.

Exemplo 2b

D7

etc...

etc...

Aquele segundo caso de deslocamento, exemplificado pela Figura 2b, pode ser observado no fragmento descendente bastante idiomático do violão e da guitarra que Hélio Delmiro utilizou entre os compassos 11 e 15 do supracitado improviso sobre *Pro Zeca*, bem como nos compassos 7 e 8 daquele outro sobre *No Rancho Fundo*. Tratam-se de cinco notas descendentes cromaticamente com início na tensão 13 (nota si) e chegada na quarta justa (sol),

acrescidas de uma terça menor também descendente (sol-mi), caracterizando a sonoridade 13_{sus4} .

Pro Zeca (Victor Assis Brasil) – “Emotiva”, 1980

The musical notation shows a melody in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody starts at measure 11 with a $D7_{sus4}$ chord. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C#3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C#1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C#0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C#-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C#-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C#-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C#-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C#-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C#-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C#-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C#-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C#-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C#-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C#-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C#-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C#-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C#-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C#-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C#-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C#-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C#-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C#-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C#-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C#-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C#-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C#-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C#-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C#-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C#-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C#-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C#-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C#-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C#-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C#-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C#-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C#-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C#-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C#-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C#-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C#-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C#-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C#-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C#-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C#-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C#-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C#-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C#-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C#-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C#-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C#-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C#-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C#-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C#-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C#-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C#-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C#-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C#-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C#-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C#-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C#-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C#-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C#-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C#-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C#-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C#-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C#-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C#-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C#-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C#-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C#-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C#-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C#-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C#-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C#-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C#-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C#-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C#-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C#-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C#-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C#-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C#-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C#-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C#-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C#-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C#-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C#-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C#-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C#-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C#-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C#-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C#-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C#-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C#-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C#-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C#-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C#-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C#-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C#-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C#-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C#-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C#-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C#-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C#-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C#-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C#-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C#-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C#-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C#-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C#-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C#-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C#-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C#-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C#-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C#-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C#-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C#-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C#-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C#-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C#-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C#-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C#-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C#-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C#-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C#-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C#-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C#-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C#-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C#-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C#-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C#-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C#-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C#-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C#-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C#-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C#-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C#-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C#-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C#-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C#-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C#-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C#-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C#-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C#-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C#-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C#-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C#-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C#-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C#-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C#-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C#-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C#-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C#-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C#-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C#-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C#-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C#-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C#-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C#-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C#-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C#-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C#-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C#-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C#-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C#-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C#-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C#-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C#-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C#-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C#-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C#-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C#-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C#-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C#-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C#-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C#-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C#-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C#-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C#-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C#-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C#-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C#-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C#-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C#-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C#-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C#-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C#-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C#-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C#-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C#-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C#-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C#-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C#-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C#-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C#-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C#-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C#-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C#-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C#-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C#-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C#-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C#-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C#-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C#-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C#-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C#-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C#-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C#-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C#-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C#-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C#-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C#-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C#-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C#-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C#-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C#-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C#-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C#-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C#-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C#-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C#-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C#-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C#-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C#-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C#-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C#-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C#-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C#-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C#-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C#-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C#-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C#-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C#-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C#-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C#-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C#-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C#-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C#-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C#-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C#-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C#-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C#-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C#-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C#-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C#-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C#-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C#-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C#-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C#-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C#-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C#-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C#-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C#-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C#-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C#-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C#-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C#-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C#-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C#-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C#-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C#-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C#-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C#-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C#-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C#-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C#-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C#-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C#-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C#-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C#-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C#-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C#-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C#-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C#-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C#-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C#-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C#-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C#-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C#-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C#-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C#-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C#-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C#-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C#-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C#-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C#-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C#-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C#-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C#-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C#-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C#-287, B-288, A-288, G-28

Exemplo 3

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, ending with "etc...". The middle staff is in 3/4 time, showing two dotted quarter notes with a vertical bar line and "etc..." to the right. The bottom staff is in 6/8 time, featuring a sequence of eighth notes with various accidentals, ending with "etc...".

Desse modo, uma lógica comum a esses três casos seria a contraposição da intenção ternária à métrica binária, seja pela presença de uma “falsa unidade de tempo” (figura pontuada), seja pela duração equivalente ao compasso deslocado no compasso real (3 tempos no compasso 2/4). Vale ainda ressaltar que tal efeito também poderia ser obtido através do uso de tercinas, sendo que, assim, as notas iniciais dos fragmentos recairiam sobre as partes fortes de tempo com maior regularidade, evidenciando a métrica normal (Figura 3).

Figura 3

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The top staff contains four measures: the first two have triplets of eighth notes, the third and fourth have sextuplets of eighth notes, followed by "etc...". The bottom staff contains four measures: the first two have dotted quarter notes, the third and fourth have eighth notes beamed together, followed by "etc...".

4.3 Quiálteras

As quiálteras representam alterações na métrica ‘normal’ de uma música ou trecho e podem produzir sensações de retardamento, aceleração ou mesmo sugerir uma divisão ou subdivisão diferente da corrente até então, dependendo da maneira como são empregadas. Seu efeito pode ser uma atmosfera lírica ou nostálgica, sendo elas um recurso comum a intérpretes quando desejam imprimir um caráter mais expressivo em determinado momento. Um exemplo disso pode ser observado nos compassos 22 e 23 do improviso sobre *No rancho fundo*, onde, após uma intensa atividade melódica com intenção ‘bluesy’ no compasso 21 e início do 22, Hélio utiliza tercinas de colcheias para ‘esfriar o clima’:

*No rancho fundo*⁴ (Ary Barroso e Lamartine Babo) – “Samambaia”, 1981

The musical notation shows a melodic line in treble clef. Above the staff, five chords are indicated: E 7(#9), A 7(b9), D 7(#9), G 7(#11), and C Maj7. The melody consists of eighth notes, with the last three measures of the excerpt featuring triplets of eighth notes. The measure numbers 21, 3, 3, and 3 are written below the staff.

Uma outra aplicabilidade das tercinas é a ornamentação de melodias. No compasso 57 do solo sobre *Pro Zeca* há uma ocorrência desse tipo:

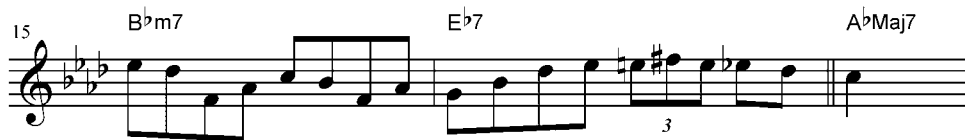
Pro Zeca (Victor Assis Brasil) – “Emotiva”, 1980

The musical notation shows a melodic line in treble clef. Above the staff, three chords are indicated: E m7, A 7, and D 7. The melody consists of eighth notes, with the last measure of the excerpt featuring a triplet of eighth notes. The measure number 56 is written below the staff.

⁴ Escrita em compasso 2/2.

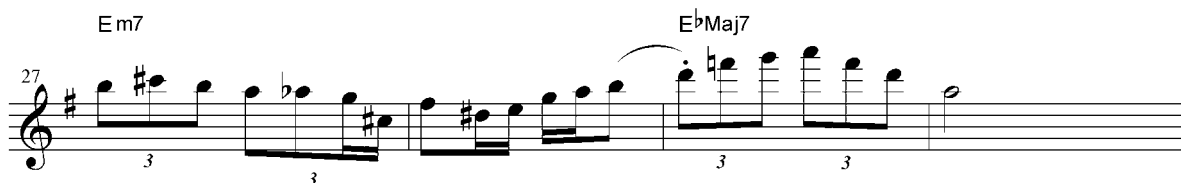
Essa é uma célula bastante comum no *jazz*: a divisão de um ou dois tempos ao meio, sendo uma metade dividida em três partes iguais – tercina – e a outra em duas. Neste estilo, porém, costuma haver uma diferença na representação desses valores, visto que, enquanto *Pro Zeca* é um baião, escrito, portanto, em 2/4, o compasso de uso mais freqüente no *jazz* é o 4/4. A segunda metade do 16º compasso de *Donna Lee*, composição do saxofonista Charlie Parker, contém um desses casos:

Donna Lee (Charlie Parker)



Por outro lado, essas figuras também podem estar representadas por complexos agrupamentos métricos, podendo até confundir o ouvinte, deixando claro esse aspecto de densidade e elaboração rítmica. Entre os compassos 27 e 29 do improviso sobre *Espada de fogo*, Delmiro combina subdivisões ternárias e binárias, dividindo inclusive o último terço de tempo do compasso 27 em duas partes (notas sol e ré bemol):

Espada de fogo (Hélio Delmiro) – “Romã – Hélio Delmiro in concert”, 1991



Entre os compassos 40 e 42 do solo sobre *Espada de fogo*, Delmiro emprega um *lick* ‘bluesy’, fazendo uso de três diferentes tipos de quiálteras: aquela tercina comum aos jazzistas, a

sextina (seis notas por tempo) e a quintina (cinco notas por tempo), resultando numa espécie de deslocamento métrico, que mantém sua regularidade não pelo período (que varia a pequenos valores), mas pelo desenho melódico.

Espada de fogo (Hélio Delmiro) – “Romã – Hélio Delmiro in concert”, 1991

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 2/4 time. The notation starts at measure 40. The first measure has a chord of E♭Maj7. The melody consists of eighth notes. The first two measures contain a triplet of eighth notes. The next two measures contain a sextuplet of eighth notes. The following two measures contain a quintuplet of eighth notes. The final measure of this group contains a triplet of eighth notes. The chord changes to C m7 at the start of the second group of measures.

Em *Último desejo*, Hélio Delmiro serviu-se do andamento lento e da instrumentação acústica e econômica para criar um ambiente de *jazz* camerístico. Como único instrumento harmonizador, acompanhado apenas por contrabaixo e percussão, o violão ficou livre para dialogar com a voz de Ivan Lins, ora através de acordes, ora através de contracantos improvisados, onde Delmiro pôde explorar elaboradas combinações rítmico-melódicas. A segunda metade do compasso 47 da gravação, por exemplo, apresenta uma rica divisão através de três grupos de tercinas, que ocupam, respectivamente, o lugar de meio tempo, um tempo e meio tempo:

Último desejo (Noel Rosa) – “Vivanoel – tributo a Noel Rosa” vol. 2 (Ivan Lins), 1997

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 2/4 time. The notation starts at measure 46. The first measure has a chord of Em7(b5) and a vocal line with a dotted quarter note. The second measure has a chord of A7 and a vocal line with a quarter note. The third measure has a vocal line with a quarter note. The fourth measure has a vocal line with a quarter note. The fifth measure has a vocal line with a quarter note. The sixth measure has a vocal line with a quarter note. The seventh measure has a vocal line with a quarter note. The eighth measure has a vocal line with a quarter note. The chord changes to DMaj7 at the start of the eighth measure. The guitar accompaniment consists of eighth notes. The first two measures contain a sextuplet of eighth notes. The next two measures contain a triplet of eighth notes. The following two measures contain a triplet of eighth notes. The final measure of this group contains a triplet of eighth notes.

CAPÍTULO V – Aspectos melódicos

A indicação das notas de escalas aqui apresentada segue o modelo exposto por Ian Guest em seu livro *Arranjo: método prático* vol. 1, onde os graus são indicados por algarismos arábicos, sendo os intervalos maiores e justos representados apenas pelos números – 2, para segunda maior, 5, para quinta justa, etc. –, e os demais, precedidos dos sinais de alteração correspondentes – b3, para terça menor, #11, para décima primeira aumentada, etc.

5.1 Escalas pentatônicas

O uso destas escalas formadas por cinco notas tem-se mostrado um recurso bastante eficiente em diversas situações de improvisação ou de composição. Sua sonoridade sintética possibilita uma comunicação mais direta de algumas idéias musicais quando comparada à escala maior, sendo muito comum o uso superposto de pentatônicas aparentemente “estranhas” a determinada tonalidade como forma de atingir-se somente certas ‘notas-chave’ de um acorde. Em seu livro *Pentatonic scales for jazz improvisations*, Ramon Ricker propõe que as tais escalas sejam classificadas numa “série contínua” (“*continuum*”), da mais “*inside*” à mais “*outside*”,¹ de acordo com a sonoridade resultante quando executadas sobre uma dada formação acordal.²

A formação das pentatônicas será abordada aqui como uma seleção de cinco, dentre os sete sons que compõem o modo maior, a saber: 1, 2, 3, 5 e 6 – o que, em Dó maior, corresponderia às notas dó, ré, mi, sol e lá. Portanto, ao mencionar-se que determinada escala pentatônica encontra-se construída, por exemplo, sobre o “b3” da tonalidade de “Ré maior”, este grau será então a tônica do modo maior por cujas notas a escala será formada. Assim, essa pentatônica seria constituída pelas notas fá, sol, lá, dó e ré.

A seguir, encontram-se listados alguns exemplos de aplicações de escalas pentatônicas encontrados nas gravações selecionadas para a pesquisa de iniciação científica *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*:³

Em **acordes maiores**, construídas sobre:

1: “No Rancho Fundo”, compassos 15, 17

“Espada de Fogo”, compassos 39, 56, 60-61

“Novo Tempo”, compassos 1, 26

“Dois por Quatro”, compassos 6-7 (“*over the bar*”, *incomp.*), 14 (*inc.*), 40

¹ Os termos “*inside*” e “*outside*” são utilizados conforme as diferentes possibilidades de aplicação de escalas sobre determinado acorde, podendo aquelas ser consideradas mais “dentro” ou “fora” deste, de acordo com a quantidade de notas em comum com ele.

² Ramon RICKER, *Pentatonic scales for jazz improvisations*, p.5.

³ Bruno Rosas MANGUEIRA.

- b2: “No Rancho Fundo”, compasso 47
- 2: “Espada de Fogo”, compassos 29-30
 “Novo Tempo”, compasso 9
- 5: “Espada de Fogo”, compassos 37-39, 63-64
 “Novo Tempo”, compassos 3, 12
 “Último Desejo”, compasso 79 (incompleta)
 “Novo Tempo”, compasso 26
- b7: “No Rancho Fundo”, compasso 21

Em **acordes menores**, construídas sobre:

- b3: “Pro Zeca”, compassos 56-57
 “No Rancho Fundo”, compassos 5, 18
 “Espada de Fogo”, compassos 10-11, 17-18, 43-44
 “Novo Tempo”, compasso 2
 “Último Desejo”, compassos 67-68
- 4: “Espada de Fogo”, compassos 35-36
 “Novo Tempo”, compasso 10
- b6: “Pro Zeca”, compasso 17
 “Dois por Quatro”, compasso 1-2 (incompleta)
- b7: “Pro Zeca”, compasso 51
 “Espada de Fogo”, compassos 33-35
 “Dois por Quatro”, compasso 36

Em **acordes dominantes**, construídas sobre:

- 1: “Pro Zeca”, compassos 3, 44-45, 124-125 (incompleta)
 “Novo Tempo”, compassos 12, 18
- b2: “Pro Zeca”, compasso 77 (incompleta)
 “No Rancho Fundo”, compasso 50
- 2: “Pro Zeca”, compasso 146⁴
- 4: “Pro Zeca”, compasso 123 (incompleta)
 “Novo Tempo”, compassos 10, 18, 27, 28-29
- b5: “No Rancho Fundo”, compassos 20, 49
- 5: “Dois por Quatro”, compassos 35-36 (“*over the bar*”)
- b6: “Pro Zeca”, compassos 153-155 (incompleta)
 “No Rancho Fundo”, compasso 48
- b7: “Pro Zeca”, compassos 4, 46 (incompleta), 178 (incompleta), 152 (incomp.)
 “Novo Tempo”, compassos 2, 7-8, 19-20 (“*penta blues*” incompleta), 27-28
 “Dois por Quatro”, compassos 48-50 (incompleta)
- 7: “Pro Zeca”, compasso 118;⁵
 “No Rancho Fundo”, compasso 49

Em **acordes meio-diminutos**, construída sobre:

- b3: “No Rancho Fundo”, compasso 19

⁴ Sobre C7, d-e-f-a, concluindo com b, nota que estaria ‘fora’ do acorde, no compasso seguinte, sobre Bm7.

⁵ “One solution is to use pentatonic scales that slip in and out of the harmony that the rhythm section is playing. (...) The solo line momentarily leaves the key (...) but it gracefully returns, or resolves. (...) The soloist has *created interest*.” (Ramon Ricker, *Pentatonic Scales for Jazz Improvisations*, Chapter III – Application of Pentatonic Scales to Chord Progressions – Modal or Static Harmony, p. 15)

5.2 Padrões melódicos

5.2.1 Quartas (justas)

O intervalo de quarta justa vem-se mostrando, ao longo das últimas décadas, uma interessante opção à sonoridade das terças, exploradas exaustivamente ao longo da história da música popular. Tanto no aspecto melódico quanto no harmônico, as estruturas sobre quartas costumam estar associadas a contextos de sabor modal. Exemplos do emprego desse recurso podem ser encontrados no trabalho de músicos como os pianistas Bill Evans (que consagrou a distribuição quartal dos acordes na gravação de *So What*, de Miles Davis, no álbum “*Kind of blue*”) e Chick Corea e o saxofonista Michael Brecker.

No caso específico do violão e da guitarra, as quartas são intervalos inerentes aos instrumentos, em virtude de sua afinação. Na obra de Hélio Delmiro, podem ser observados alguns exemplos desse tipo de construção melódica, seja em composições ou em solos improvisados. Neles, o idiomatismo torna simples a digitação, onde as quartas podem ser executadas sobre cordas vizinhas através de pequenas pestanas com os dedos 1 e 3 ou 1 e 4, dependendo da frase; apenas a combinação das cordas 2 e 3 não pode se beneficiar desse mecanismo, devido ao intervalo de terça existente entre elas em sua afinação. Uma alternativa à pestana no dedo 3 é o uso do dedo 4 na corda inferior, evitando um recurso usual na prática da guitarra, mas não recomendado pela técnica violonística clássica.

Pode-se notar que, de maneira geral, as frases sobre quartas utilizadas por Hélio Delmiro dividem-se em grupos ascendentes de duas ou três notas, sendo estas preferencialmente tocadas através da pestana com o dedo 1, podendo haver combinação com alguma nota no dedo 2, devido à facilidade técnica na região. É o que ocorre no exercício⁶ a seguir (Exemplo 4): as seqüências ascendentes de três notas seguidas (si bemol-ré-sol, ré-sol-dó e sol-dó-fá) são tocadas com a utilização da pestana no dedo 1 (V posição), enquanto as de duas notas (mi-lá e lá-ré) utilizam os dedos 3 e 4.⁷ Aqui, Hélio também faz uso de ligado ascendente, substituindo a

⁶ Nota de aula durante o “30º Festival de Inverno de Campos do Jordão”, em julho de 1999.

⁷ Neste caso, também é possível o uso da pestana com o dedo 3.

primeira quarta do grupo por uma terça, prática recorrente em outros exemplos desse tipo de fraseado.

Exemplo 4

The image shows a musical example with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The tablature is labeled 'T', 'A', and 'B' on the left. The notes in the tablature are: 5, 6, 5, 5, 7, 7, 5, 5, 5, 7, 5, 5, 6, 7.

Em *Espada de fogo*,⁸ Delmiro utiliza uma frase quartal em anacruse construída sobre a escala pentatônica maior de Fá, que se resolve sobre a nota mi, no tempo forte do compasso de chegada. Neste caso, são utilizadas as pestanas sobre os dedos 1 e 4.

The image shows a musical example with a treble clef staff and a guitar tablature staff. The tablature is labeled 'T', 'A', and 'B' on the left. The notes in the tablature are: 7, 7, 10, 10, 7, 7, 8, 9.

As notas constituintes dessa frase (fá-sol-lá-dó-ré) assumem diferentes funções melódicas de acordo com as mudanças na harmonia. Primeiramente, a frase em Fá é utilizada sobre o acorde Em9 (compasso 4), configurando-se numa pentatônica maior sobre a b9 do acorde menor, resultando nas notas b9, b3, 11, b13 e b7, conferindo ao trecho um sabor frígio, notadamente pela presença da nona menor. Em seguida, sobre o acorde FMaj7(#11) (compasso 8), a pentatônica sobre a fundamental do acorde maior resulta nas notas 1, 9, 3, 5 e 6. Na última

⁸ Gravada originalmente no CD “*Romã – Hélio Delmiro in concert*” (Line Records, 1991) e posteriormente em “*Compassos*” (Deckdisc, 2004).

repetição da frase, sobre o acorde Db7(#9) (compasso 12), a pentatônica encontra-se construída sobre a terça do acorde dominante (alterado), resultando nas notas 3, #11, b13, 7 e b9. Neste caso, a presença de uma nota não pertencente à escala do acorde – a sétima maior (nota dó) – confere ao trecho uma sonoridade *outside*.

O motivo inicial é então desenvolvido (compassos 15 e 16) através de variações cromáticas – *side slips* sobre os acordes Cm7 e Bm7 – e tríades ascendentes – F#, sobre o acorde D#m7, resultando em b3, 5 e b7, e arpejos dos acordes, no compasso 16. A melodia do compasso 15 contrapõe-se aos saltos harmônicos, ora sugerindo movimento oblíquo, ora contrário. Curiosamente, a melodia deste último trecho consta apenas da primeira gravação; na segunda, somente a harmonia é executada sobre as convenções rítmicas.

Espada de fogo (Hélio Delmiro) – “Romã – Hélio Delmiro in concert”, 1991

Musical notation for measures 1-4. The piece is in G major and common time. The melody in the treble clef consists of eighth-note patterns. The bass line in the bass clef features a walking bass line with a prominent E m9 chord in the second measure, which is sustained across measures 2, 3, and 4.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line features a sustained F Maj7(#11) chord in the fifth measure, which is held through measures 6, 7, and 8.

Musical notation for measures 9-12. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line features a sustained D^b7(#9) chord in the ninth measure, which is held through measures 10, 11, and 12.

Musical notation for measures 13-15. The piece changes to 2/4 time. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line features a sequence of chords: C Maj7 (measures 13-14), E m11 (measure 14), and a series of chords in measure 15: A m7, C m7, B m7, and D# m7.

Musical notation for measures 16-19. The melody continues with eighth-note patterns. The bass line features a sequence of chords: B/C (measure 16), A/B^b (measure 17), G (measure 18), F (measure 19), and a first ending (labeled '1') with E m9(maj7) (measure 20). A second ending (labeled '2') also features E m9(maj7) (measure 21).

No mesmo álbum “*Romã*”, encontra-se um registro ao vivo do *standard* norte-americano *Autumn leaves*, em memorável performance de Delmiro ao violão solo. Como não há acompanhamento, a linha melódica do improviso sugere por vezes caminhos aparentemente independentes da harmonia original, como é o caso da frase em quartas transcrita a seguir. Ela está dividida em três segmentos, os dois primeiros construídos sobre as escalas pentatônicas de Dó (ou Lá menor) e Sol (ou Mi menor), guardando entre si intervalo de quinta justa (ascendente), e o terceiro sobre a escala de Lá bemol (ou Fá menor), resultando numa sonoridade *outside* através de *side slip*, que termina com uma resolução cromática descendente, retornando ao tom da música, Mi menor.

Autumn leaves (Joseph Kosma e Johnny Mercer) – “*Romã – Hélio Delmiro in concert*”, 1991

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of a sequence of quarter notes and eighth notes. Above the staff, four chord brackets are labeled: "C ou Am" (covering the first two measures), "G ou Em" (covering the next two measures), "Ab ou Fm" (covering the next two measures), and "(G ou Em)" (covering the final measure). The melody starts on D4, moves to E4, F#4, G4, A4, B4, C5, then descends through B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and ends on B3.

Outro exemplo de melodia em quartas pode ser encontrado na composição *TP*, gravada no CD “*Compassos*”. No penúltimo compasso do tema, Delmiro utiliza um fraseado quartal sobre o modo lídio dos acordes BbMaj7 e EbMaj7. Trata-se, na verdade, de um mesmo segmento de frase, constituído de nove notas, repetido sobre cada acorde. Comum a ambos, a nota dó, no início do terceiro tempo, funciona como elemento de ligação, pois, ao mesmo tempo em que encerra a semifrase correspondente ao acorde BbMaj7, recai sobre EbMaj7, a cuja escala também pertence.

TP (Hélio Delmiro) - “Compassos”, 2004

Mais adiante, durante seu solo (compasso 12), Hélio faz emprego do modo frígio sobre o acorde dominante alterado, resultando nas notas de escala 1, b9, #9,⁹ 4, 5, b13 e b7.

5.2.2 Trítonos

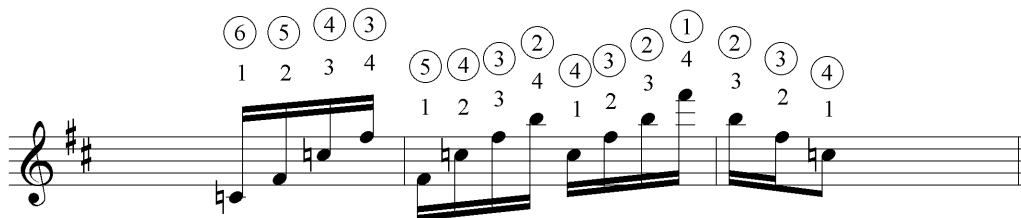
Por se tratarem de procedimentos fraseológicos muito específicos, alguns dos recursos melódicos utilizados por Hélio Delmiro durante a improvisação tornaram-se uma espécie de ‘marca registrada’ sua, algo como uma ‘assinatura’. São soluções que denotam familiaridade com o instrumento, evidenciando seu domínio técnico.

Este é o caso de um fraseado que tem como base o intervalo de trítono. Nele, o braço da guitarra/violão é trabalhado horizontal e verticalmente. A simetria característica do intervalo de trítono encontra um paralelo na associação visual proporcionada pela escala do instrumento, onde as notas estão dispostas a uma casa e uma corda de distância. Entre as cordas 3 e 2, que guardam entre si intervalo de terça e não de quarta, predomina a simetria física, resultando num intervalo de quarta justa. A única exceção é reservada às cordas 2 e 1, onde é realizada uma

⁹ A nona aumentada da escala do modo frígio sobre o acorde dominante é enarmônica à terça menor, que aqui não caberia por tratar-se de uma tríade maior.

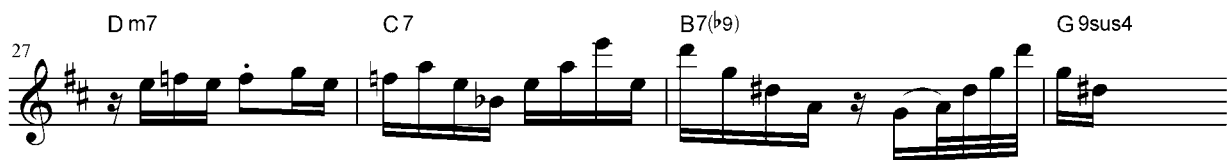
abertura entre os dedos 3 e 4 da mão esquerda, resultando em nova quarta justa. A aplicação mais comum desse *lick* costuma ser sobre o acorde dominante, com início na sétima menor, resultando numa tipologia X7(13). O exemplo a seguir é uma transcrição dos compassos 128-130 do improviso sobre *Pro Zeca*, sobre o acorde D7.

Exemplo 5



Delmiro também empregou este padrão nos compassos 196-198 desse mesmo solo, e ainda nos improvisos sobre: *Último desejo*, compasso 87; *Dois por quatro*, compasso 28; *Autumn leaves*, últimos dois compassos.

No compasso 29 do improviso sobre *Dois por quatro*, há uma adaptação do modelo acima ao acorde alterado, alcançando os graus #9, b13, 3 e b7. Apesar da mudança de acorde (para G9sus4), a frase estende-se até o início do compasso 30, prática essa conhecida como “to play over the bar” (“tocar através do compasso”).



5.3 Uso de *apojaturas*

Na construção de melodias, algumas notas estabelecem-se como pontos de referência na relação melódico-harmônica. Elas podem fazer parte da formação da tétrede básica – notas de acorde – ou simplesmente enriquecê-la – notas de tensão –, e poderão ter esse caráter de apoio reforçado ou não, de acordo com sua colocação rítmica. Outros sons atuam como contornos ou elementos de ligação entre aquelas, estruturalmente mais importantes, assumindo um papel de ornamentação. Essas notas de aproximação “diatônica ou cromaticamente, se resolvem nas notas ‘de boa sonoridade’” e “têm a duração comparativamente curta, ocupando lugar metricamente fraco no compasso”.¹⁰

Para aproximar as ‘notas-alvo’, Hélio Delmiro freqüentemente lança mão de um tipo de apojatura que Kostka e Payne apontam como o mais comum, a saber: “abordada por salto ascendente e deixada por grau conjunto descendente”.¹¹ Por vezes, combina ainda esse recurso ao uso de aproximações cromáticas. Essas e outras técnicas de extensão das escalas fazem parte de uma “linguagem comum”¹² que permeia e caracteriza o vocabulário jazzístico, sendo freqüentemente utilizadas em conjunto com passagens escalares, mostrando-se eficazes tanto no enriquecimento melódico, através do aumento de densidade, quanto na adequação rítmica, visando a ênfase de determinadas notas ao recaírem sobre certos tempos ou partes de tempo.

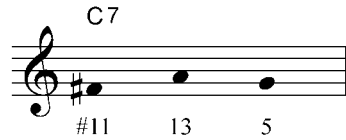
5.3.1 Aproximação à 5ª justa do acorde dominante

Podem-se observar alguns casos de aproximação à quinta justa do acorde dominante nos improvisos transcritos de Hélio Delmiro. A essência de todos é a conclusão através de apojatura formada por notas localizadas respectivamente um semitom abaixo – quarta aumentada – e um tom acima – décima terceira maior – da nota de resolução:

¹⁰ Ian GUEST, *Arranjo: método prático* vol. 1, p. 99.

¹¹ Stefan KOSTKA; Dorothy PAYNE, *Tonal harmony*, p. 175. “Todas as apojaturas são abordadas por salto e deixadas por grau conjunto, mas a seqüência não é sempre salto ascendente seguido de grau conjunto descendente.” (p. 176)

¹² David BAKER, *How to play bebop* vol. 1, p. 6.



Este tipo de abordagem assemelha-se bastante ao que David Baker se refere como “deflexão” (“*deflection*”),¹³ diferenciando-se desta classificação apenas pelo fato de, nos exemplos a seguir, a nota inicial não ser também a quinta justa, mas, na maior parte das vezes, a sétima menor. Seu emprego normalmente ocorre sobre o modo mixolídio do acorde dominante, que pode vir configurado como X7 ou X7sus4, notadamente nos casos onde ocorre aproximação cromática da quarta justa para a quarta aumentada. Note-se que a quarta justa caracteriza o modo mixolídio, enquanto a quarta aumentada é a nota que realmente realiza a aproximação (em conjunto com a tensão 13), conforme os exemplos (a), (b) e (c). Já no exemplo (d), a nota que precede a quarta aumentada é a terça do acorde dominante, o que demonstra uma clara intenção de caracterização do modo Mixo #11 ou Lídio b7, onde não há a presença da quarta justa. Aos exemplos, segue uma lista de ocorrências similares nos improvisos transcritos.



- a) Iniciando pela b7: “Pro Zeca”, compassos 30-31, 115, 121-122; “Novo Tempo”, compassos 26-27; “Último Desejo”, compassos 51-52 (aplicação sobre cadência II-V); “Dois por Quatro”, compasso 15
- b) Iniciando pela b7 com aproximação cromática: “Pro Zeca”, compassos 2, 28-29, 32-33; “No Rancho Fundo”, compassos 15-16
- c) Iniciando pela tensão 13 com aproximação cromática: “Pro Zeca”, compasso 162

¹³ David BAKER, *How to play bebop* vol. 1, p. 7.

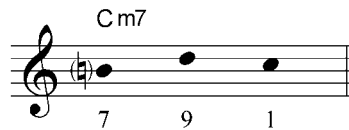
d) Adaptado ao modo Mixolídio #11 ou Lídio b7 (IV grau da escala menor melódica): “Pro Zeca”, compasso 187

Entre os compassos 6 e 9 do improviso sobre “Pro Zeca”, a mesma idéia de aproximação da situação (a) é estendida através da repetição das tensões #11 e 13 sobre a célula característica do baião, ritmo da composição:



5.3.2 Aproximação à fundamental em acordes menores

A abordagem da fundamental em acordes menores não só segue os mesmos princípios da aproximação à quinta justa em acordes dominantes, como também utiliza as mesmas notas. Frases e padrões melódicos aplicáveis a dominantes também costumam sê-lo aos IIIm7s relacionados e vice-versa, sendo essa uma prática comum no universo jazzístico. Aqui, os graus que formam a apojatura são a sétima maior (sensível) e a nona maior:¹⁴



¹⁴ Neste caso, a apojatura formada pelas notas si, ré e dó, respectivamente 7, 9 e 1 (fundamental) de Cm7, também seria aplicável ao dominante relacionado F7, assumindo os graus #11, 13 e 5.

Os (a), (b) e (c) de aproximação à quinta justa do acorde dominante encontram paralelos nos exemplos (e), (h) e (i), neste caso, adaptados ao acorde menor, aproximando então sua fundamental, com início na terça menor e na nona maior. Além dessas, foram verificadas também variações iniciando-se pela nona maior sem aproximação cromática (f) e com o uso da apojatura precedida apenas do cromatismo de aproximação da sétima menor para a maior (g).

e) f) g) h) i)

Cm7

b3 7 9 1 9 7 9 1 b7 7 9 1 b3 b7 7 9 1 9 b7 7 9 1

- e) Iniciando pela b3: “Espada de Fogo”, compasso 68; “Último Desejo”, compasso 81
- f) Iniciando pela tensão 9: “Espada de Fogo”, compassos 51-52; “Último Desejo”, compasso 71
- g) Aproximação cromática: “Espada de Fogo”, compasso 59
- h) Iniciando pela b3 com aproximação cromática: “Pro Zeca”, compassos 55, 79
- i) Iniciando pela 9 com aproximação cromática: “No Rancho Fundo”, compasso 5

No compasso 32 do solo sobre “No Rancho Fundo”, apesar de efetivamente ocorrer uma aproximação à fundamental do acorde dominante, a intenção parece ter sido de uma frase sobre Dm7, com aproximação à fundamental do acorde menor, iniciando pela b3:

32 D7(#9)

#9 b7 7 9 1

(b3)

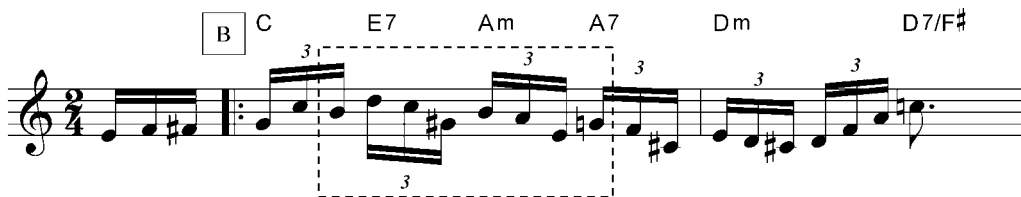
5.3.3 Uso seqüencial de apojeturas

No décimo quinto compasso¹⁵ do improviso sobre *Último Desejo*, Delmiro utiliza seqüencialmente três aproximações por apojetura: à terça do acorde menor (nota dó, em Am7), à fundamental do mesmo acorde (lá) e à terça do acorde dominante (fá sustenido, em D7). Uma situação semelhante pode ser observada na seção [B] do choro *Naquele tempo*, de Pixinguinha e Benedito Lacerda, onde ocorrem quatro apojeturas seqüenciais: duas aproximando a tensão b13 em acordes dominantes (E7 e A7) e outras duas, a fundamental em acordes menores (Am e Dm). No exemplo a seguir, a harmonia de *Naquele tempo* foi transposta para a tonalidade de Dó maior para que se possam observar com clareza os oito graus em comum nos dois trechos – da primeira nota *si* à nota *sol*, em ambos.

Último desejo (Noel Rosa) – “Vivanoel – tributo a Noel Rosa” vol. 2 (Ivan Lins), 1997



Naquele Tempo (Pixinguinha e Benedito Lacerda), 1947



¹⁵ Desconsiderando-se, para a contagem, os dois compassos de improviso em anacruse que precedem a seção [A].

5.4 Melodias em oitavas

Uma característica marcante no toque de Hélio é o uso de melodias em oitavas. Apesar de ser inevitável a comparação com seu ídolo Wes Montgomery, talvez a principal referência da aplicação deste recurso na guitarra, Delmiro diz utilizar as oitavas desde antes de conhecê-lo.

Um dia, (...) eu era garoto, (...) estava tocando lá [no *Clube do Jazz*, no Rio de Janeiro], com as minhas “oitavas”, né? Aí, quando eu terminei (...) me apresentaram ao [Roberto] Menescal e tal, e ele falou pra mim: “Cara, eu acabei de chegar dos Estados Unidos, fui há pouco tempo e vi um sujeito (...) que toca desse jeito (...) Você conhece o trabalho dele? (...) É impressionante como você parece, tocando!” Eu falei: “Não. Quem é?” Ele falou: “Wes Montgomery.” Eu falei: “Não, nunca ouvi falar.” (...) [Menescal] – “Rapaz, eu estou impressionado! Como é que tem coisa que você faz aí que parece muito com ele! Eu pensei que você ouvisse muito.”¹⁶

Diferentemente de Wes, que utilizava apenas o polegar da mão direita para tocar melodias e mesmo acordes, Hélio Delmiro, provavelmente como decorrência de seus estudos, aborda o intervalo de oitava assim como o fazem os violonistas, com cada nota sendo tocada por um dedo da mão direita, normalmente *i* (indicador) e *a* (anular). O uso dessa técnica gera também uma diferença de sonoridade: o toque à maneira de Wes, e também o de guitarristas que ferem as cordas do instrumento com palhetas ao tocar oitavas, produz um pequeno atraso da nota aguda com relação à grave, que é atingida primeiro; na técnica violonística, ambas as cordas são tocadas simultaneamente, havendo um ataque mais definido.

A melodia de *Paz no coração* é toda formada por oitavas. A transcrição abaixo ilustra a seção [A] da composição:

¹⁶ Bruno Rosas MANGUEIRA, *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*, p. 36-37.

Paz no coração (Hélio Delmiro) – “Romã – Hélio Delmiro in concert”, 1991

5.5 “Double stops”

“*Double stops*” é o termo empregado no meio ‘guitarrístico’ para o uso de intervalo harmônico no instrumento. Este recurso também é bastante utilizado por outros instrumentos da mesma família, como o banjo e o cavaquinho, e em diferentes estilos, como *blues*, *country* e *choro*. Sua execução pode vir associada a outros elementos de ornamentação, como ligaduras e “*bends*”.¹⁷

Assim como as frases sobre intervalos de trítomos, Delmiro também utiliza alguns clichês sobre *double stops* como forma de imprimir seu estilo em improvisos ou interpretações. Um conhecido exemplo é a frase em anacruse que inicia seu solo sobre *No rancho fundo*. Na composição, cuja letra trata do interior do Brasil, Delmiro faz referência à música regional norte-americana, através de um fraseado característico do *country* e do *blues*. No trecho, Hélio emprega alguns tipos de *double stops*: primeiramente, aquele que talvez seja o mais frequentemente associado a ele, onde inicia um intervalo de segunda menor e, com a tensão na corda mais grave,

¹⁷ “*Bend*”: recurso pelo qual “levanta-se” a corda dentro da mesma casa do braço do instrumento para que ela produza o som correspondente à(s) casa(s) seguinte(s), aumentando de altura.

esta atinge a mesma nota da outra, produzindo o uníssono; posteriormente, ao final do segundo compasso em anacruse, há uma passagem em terças com uso de bend, que leva às blue notes b5 e b7 (em relação ao acorde de tônica, tocado antes do breque), que termina com um movimento oblíquo, onde a nota inferior descende por cromatismos, no primeiro compasso do *chorus*.

No rancho fundo (Ary Barroso e Lamartine Babo) – “*Samambaia*”, 1981



CAPÍTULO VI – Aspectos harmônicos

Além da variedade rítmico-melódica presente na música de Hélio Delmiro, sua concepção harmônica também se apresenta através de uma abordagem pessoal. Tanto em composições como em reharmonizações, Delmiro explora graus do campo harmônico tonal nem sempre visitados em composições de seus contemporâneos na música popular brasileira. O presente capítulo visa expor algumas situações ilustrativas desse aspecto de sua musicalidade. Para tanto, basear-se-á na sistematização proposta por Sérgio Freitas em sua dissertação de mestrado, *Teoria da harmonia na música popular*: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal, e também em alguns conceitos apresentados por Arno Roberto von Buettner, em *Expansão harmônica*: uma questão de timbre, e Walt Weiskopf e Ramon Ricker, em *Coltrane: a player's guide to his harmony*.

6.1 Acordes de empréstimo modal

Em seu arranjo de *Último desejo*,¹ Delmiro utilizou uma formação intimista – voz, violão, contrabaixo acústico e caixa de fósforos – e lançou mão de alguns acordes que contribuíram significativamente para a criação da “atmosfera mágica”² que envolveu a gravação da “obra mestra”³ do “Poeta da Vila” e certamente agradaram ao intérprete, que é também um compositor adepto da exploração das diversas possibilidades expressivas do campo harmônico tonal.

Último desejo é um samba-canção de 64 compassos, divididos em duas seções de 32 cada, sendo a primeira em Sol menor e a segunda em Sol maior. A reharmonização de Hélio Delmiro enfatiza o contraste entre as tonalidades homônimas através do uso de acordes de empréstimo modal em ambas as seções, sendo substituídos inclusive os próprios acordes de tônica, com o emprego de G, ao invés de Gm, na seção [A], e o inverso em [B].

A gravação inicia-se com uma introdução de violão solo harmonizada em blocos (“*chord melody*”). A seguir, a primeira seção, em tonalidade menor, é exposta apenas por voz e violão, onde Delmiro imprime um acompanhamento de choro, enfatizando os caminhos da linha de baixo, como faz o violão de sete cordas. Da segunda seção em diante, com o acréscimo de contrabaixo e percussão, o arranjo assume um caráter jazzístico (embora se trate de um samba-canção) e o violão passa a intercalar acordes (“*comping*”) e trechos improvisados paralelamente à linha melódica.

No exemplo a seguir, entre o terceiro e o sexto compassos da seção [A], há uma preparação para a volta ao primeiro grau menor (Gm). Porém, o acorde que recai sobre o início do compasso 7 é o IMaj7/3 (GMaj7/B). O movimento descendente dos baixos – D7, D/C – é utilizado para aproximar a cadência GMaj7/B, E7(b9), Am7(b5), D7(#9)/F#, Gm, onde, excetuando-se a inversão do dominante principal, os baixos caminham pelo ciclo de quintas descendentes (ou quartas ascendentes), sugerindo o movimento da cadência perfeita III-VI-II-V-I.

¹ Música de Noel Rosa, gravada no segundo volume do CD “*Vivanoel – tributo a Noel Rosa*” (Velas, 1997), em que Ivan Lins homenageia os 60 anos da morte do compositor.

² Nota de João MÁXIMO no encarte do CD “*Vivanoel – tributo a Noel Rosa*” vol. 2, 1997.

³ Idem.

Último desejo (Noel Rosa) – “Vivanoel – tributo a Noel Rosa” vol. 2 (Ivan Lins), 1997

A

8 Gm Cm7/G Cm7 Cm7/B \flat D/F \sharp Am7(\flat 5)
 Nos - soa - mor queeu não es - que - ço e que te - veo seu co - me - ço

6 D7 D/C 3 G Maj7/B E7(\flat 9) Am7(\flat 5) D7(\sharp 9)/F \sharp Gm
 nu - ma fes - ta de São Joã - o

6.2 Modulação para a dominante maior

Ainda no exemplo anterior, um acorde em especial chama a atenção: DMaj7/A (compasso 11). Para atingi-lo, Delmiro utiliza um clichê harmônico que Arno von Buettner relaciona ao modo menor, onde “a utilização do baixo na sétima menor do acorde menor (IV grau)” teria por finalidade “aproximar harmonicamente o IIm7(\flat 5)”.⁴ No caso de *Último desejo*, esta seria uma preparação originária da tonalidade de Ré menor:

Ré menor

IVm7	IVm/ \flat 7	IIm7(\flat 5)	V7	Im
Gm7	Gm/F	Em7(\flat 5)	A7	Dm

⁴ Arno Roberto von BUETTNER, *Expansão harmônica: uma questão de timbre*, p. 45.

Segundo o autor, os “clichês do modo menor” funcionam como modelos aplicáveis não só ao I grau, mas também aos demais locais (acordes) de chegada da tonalidade, mostrando-se “funcionais para outras relações harmônicas, inclusive para o modo maior”.⁵ Assim, nessa preparação, ao invés de um possível Dm7 (Vm7), o acorde de chegada é DMaj7, não pertencente ao campo harmônico de Sol menor ou Sol maior (o que configuraria *empréstimo modal*), e que caracteriza uma breve modulação para a tonalidade de Ré maior:

Sol menor Ré maior

Gm Gm/F Em7(b5) A7(b9#11) DMaj7/A

mor - re ho - je sem fo-gue - te

Esta modulação para a dominante maior, que voltará a ocorrer na seção [B] (esta, porém, em Sol maior) da reharmonização de *Último desejo*, aparece também na transição entre as seções [A] (em Mi menor) e [B] (em Si maior) da bossa *Esperando*,⁶ de Hélio Delmiro, gravada originalmente em seu primeiro LP, “*Emotiva*” (EMI-Odeon, 1980), e posteriormente nos CDs “*Symbiosis*” (Clare Fischer, 1999) e “*Compassos*” (Deckdisc, 2004).

6.3 Acorde da “região da medianta” – IIIMaj7

O clichê do modo menor que possibilita a mudança para uma quinta justa acima do acorde corrente, utilizado na modulação para a dominante maior, está presente também na única canção gravada por Hélio Delmiro como intérprete:⁷ *Ilusão à toa*, de Johnny Alf, cujo registro original é de 1961, no primeiro disco do compositor, “*Rapaz de Bem*” (RCA Victor). Aqui, porém, o acorde de chegada é o IIIMaj7 (FMaj7), homônimo do anti-relativo (menor) da tônica.

⁵ Arno Roberto von BUETTNER, *Expansão harmônica: uma questão de timbre*, p.39.

⁶ Vide exemplo à página 73, no item 6.4 – Ciclo de terças maiores.

⁷ CD “*Compassos*” (Deckdisc), 2004.

Apesar de aparentemente ‘estranho’ à tonalidade, este acorde não caracteriza uma modulação, pois sua correspondência de terça com o I grau situa-o funcionalmente como “mediante superior”. Esta é uma rica possibilidade expressiva do campo harmônico tonal, dado o elevado grau de novidade proporcionado pela presença de duas notas não pertencentes à escala diatônica do modo maior: #5 e #2 (em Ré bemol, notas lá e mi), respectivamente terça e sétima maiores do IIIImaj7.

Ilusão à toa (Johnny Alf)

A

Chords: Ebm7, Ab7, D^bMaj7, Cm7(b5), F7, B^bm7, Gm7(b5), C7, Fm7, Fm7(b5)/A^b B^b7, Gm7(b5), C7, FMaj7, Gm7, Am7, A^b7, D^b7

Na obra de Hélio Delmiro, essa passagem pelo acorde da “região da mediante superior” pode ser observada nas composições *Alabastro* e *Dois por quatro*. O exemplo a seguir ilustra esse procedimento nesta música, na tonalidade de Ré maior. O clichê tem início no compasso 23, com o acorde Bm7, que, além de sua função tônica enquanto VIIm7, assume também a de subdominante menor do terceiro grau, para o qual progride, mas que, na chegada (compasso 25), configura-se não como IIIIm7, como seria esperado, mas como IIImaj7 (F#Maj7).

harmônica. Supõe-se que ele tenha se inspirado no trabalho de Nicholas Slonimsky¹⁰ e em obras de compositores que tenham usado progressões semelhantes, como Richard Rodgers, em *Have you met miss Jones*.

Sérgio Freitas fornece uma explicação sobre as “relações de terça maior entre os acordes maiores do modo maior”, que, segundo ele, ganham “destaque importante em certos contextos da prática atual da música popular”:

A progressão cadencial matriz deste tipo de relação é aquela que se dá entre o I grau + o III grau (Mediante Superior, acorde maior que se encontra uma terça maior acima do I grau) + o bVI grau (grau de Empréstimo Modal, acorde que se encontra uma terça maior acima do III grau; acorde por vezes chamado de ‘Mediante da Mediante’ pela relação de terça que mantém com a Mediante IIIMaj7 e por estar ao ‘meio’ do IIIMaj7 e do Imaj7 graus da tonalidade).¹¹

Para o autor, “mesmo nessas relações mais longínquas, aparentemente ‘atonais’ e aparentemente contrárias e daninhas ao sistema [tonal], a supremacia das relações funcionais entre T [tônica], S [subdominante] e D [dominante] se vê novamente fortificada, através de uma superfície inusitada e revigorante”.¹² Assim, por exemplo, a harmonia de *Giant steps*, marco dessa fase do músico, caminharia, além da tonalidade principal¹³, EbMaj7, pelas regiões da “mediante superior”, GMaj7, e “mediante da mediante”, BMaj7, que é também um acorde de empréstimo modal (bVIMaj7, enarmônicamente, CbMaj7).

Em sua análise harmônica sobre a composição, Weiskopf e Ricker observam ainda uma outra peculiaridade em sua construção:

¹⁰ “Tem sido bem documentado que Coltrane estudou extensivamente o livro de Nicholas Slonimsky, *Thesaurus of scales and melodic patterns*: Charles Scribner’s sons, Nova Iorque, 1947. É possível especular que sua inspiração para o uso do ciclo de terças maiores descendentes possa ter vindo do estudo desse livro.” (*Ibid.*, p. 10.)

¹¹ Sérgio P. R. de FREITAS, *Teoria da harmonia na música popular*, p. 151.

¹² *Ibid.*, p. 152.

¹³ Os autores mencionados apresentam diferentes pontos de vista quanto à tonalidade de *Giant steps*. Para Freitas, a “eleição da região de Si maior como tonalidade principal se fundamenta antes nas razões de Forma e Melodia de ‘*Giant steps*’ do que na ambigüidade de sua harmonia” (*o grifo é nosso*), uma vez que, “como as três regiões estão simetricamente dispostas entre si, através de intervalos de terça maior”, poder-se-ia “considerar qualquer uma delas como a tonalidade principal.” (Sérgio P. R. de FREITAS, *Teoria da harmonia na música popular*, p. 152). Optou-se, neste trabalho, pelo proposto por Walt Weiskopf e Ramon Ricker, que, embora não o explicita, sugere, em sua argumentação, que a escolha por Mi bemol maior encontre razão no fato da música iniciar-se (através do ciclo de terças maiores descendentes) e terminar com progressões para este centro tonal.

O desenho completo dessa composição é evidente quando se observa que, a cada dois compassos (1, 3, 5, 7, etc.), os centros tonais ascendem por intervalos de terças maiores. Na primeira metade do tema, o ciclo de terças maiores descendentes é usado para alcançar essa finalidade. Na segunda metade, Coltrane o faz com progressões II-V-I tradicionais.¹⁴

Giant steps (John Coltrane)

The image displays the harmonic progression for the first four measures of the piece "Giant Steps" by John Coltrane. The notation is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The chords are written above the staff, with some highlighted in boxes. The progression is as follows:

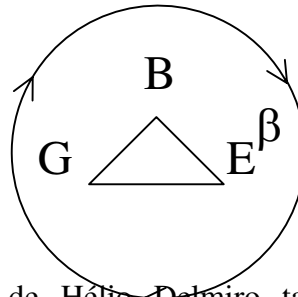
- Measure 1: B Maj7
- Measure 2: D7
- Measure 3: G Maj7
- Measure 4: B^b7
- Measure 5: E^bMaj7
- Measure 6: A m7
- Measure 7: D7
- Measure 8: G Maj7
- Measure 9: B^b7
- Measure 10: E^bMaj7
- Measure 11: F#7
- Measure 12: B Maj7
- Measure 13: F m7
- Measure 14: B^b7
- Measure 15: E^bMaj7
- Measure 16: C#m7
- Measure 17: F#7
- Measure 18: B Maj7
- Measure 19: F m7
- Measure 20: B^b7
- Measure 21: E^bMaj7
- Measure 22: C#m7
- Measure 23: F#7

Desse modo, em *Giant steps*, além de sua progressão convencional, onde os acordes que funcionam como ‘tônicas temporárias’ mudam a cada compasso, Coltrane emprega um ciclo de terças maiores ascendentes, porém, num ritmo harmônico mais lento, com os centros tonais se modificando a cada dois compassos.

¹⁴ Walt WEISKOPF e Ramon RICKER, *Coltrane: a player's guide to his harmony*, p. 9.

Ciclo de terças maiores ascendentes¹⁵

(compassos ímpares de *Giant steps*)



Algumas composições de Hélio Delmiro também apresentam trechos onde a harmonia é polarizada por centros tonais distantes de terças maiores ascendentes. Para atingi-los, Delmiro faz uso de diferentes caminhos harmônicos.

Em *Esperando*, ao final da seção [A], em Mi menor, ocorre uma preparação modulatória para a tonalidade de Si maior. A progressão, de quatro compassos, inicia-se com o acorde GMaj7 e, a partir do baixo descendente (GMaj7/F#), caminha para aquele clichê de preparação para a dominante – Em7, Em/D, C#m7, F#7 – abordado no Capítulo IV (item 4.2), alcançando o acorde BMaj7, localizado uma terça maior acima do primeiro.

Apesar do ciclo ter início no quarto compasso anterior, é na seção [B] que ele assume um ritmo harmônico constante. Trata-se (enarmônicamente) do mesmo ciclo de terças maiores ascendentes utilizado por Coltrane em *Giant steps*, também com mudança de centros tonais (B, Eb e G) a cada dois compassos.

¹⁵ Ilustração baseada em Walt WEISKOPF e Ramon RICKER, *Coltrane: a player's guide to his harmony*, p. 7.

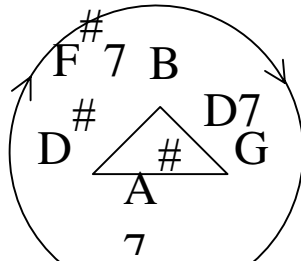
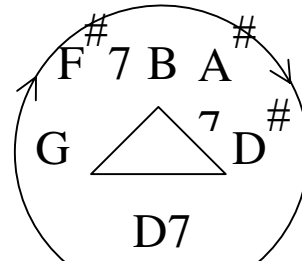
Esperando (Hélio Delmiro)

The image displays three systems of musical notation for the piece "Esperando" by Hélio Delmiro. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a series of chords indicated by text labels above the staff. The notes in the staves are represented by diagonal slashes, indicating that the focus is on the harmonic structure rather than the specific melodic line.

- System 1:** Chords are G^{Maj7}, G^{Maj7}/F[#], E^{m7}, E^m/D, C^{#m7}, and F^{#7}.
- System 2:** Chords are B, B^{Maj7}, A^{#7}, D^{#Maj7}, and D⁷.
- System 3:** Chords are G^{Maj7}, E^{Maj7}, B^{Maj7}, and B^{7sus4}.

O ciclo é percorrido completamente entre o último compasso da seção [A] (F^{#7}) e o sexto de [B] (G^{Maj7}), diferenciando-se neste trecho de seu uso na segunda metade de *Giant steps* pela ausência do IIm⁷ cadencial. A chegada ao último acorde maior da segunda seção é realizada por cadência plagal (E^{Maj7}, B^{Maj7}).

É interessante notar que, no referido trecho de seis compassos, o ciclo é utilizado por Delmiro da mesma maneira que na conhecida progressão de John Coltrane, ou seja, com os acordes maiores precedidos de seus respectivos dominantes. A diferença está no sentido do caminho pelos centros tonais, sendo um descendente – “*Coltrane changes*” – e outro, ascendente – *Esperando*. Abaixo, uma comparação entre ambos:

“Coltrane changes”Ciclo de terças maiores descendentes**Esperando (Hélio Delmiro)**Ciclo de terças maiores ascendentes

Outro exemplo do uso do clichê de preparação para o dominante no modo menor para

atingir os acordes de chegada do ciclo de terças maiores ascendentes pode ser encontrado na seção [B] de *Lago's*, uma valsa jazzística em Lá menor gravada no CD “*Symbiosis*”, em duo com o pianista e arranjador norte-americano Clare Fischer, e posteriormente no álbum “*Violão urbano*”. Aqui, o ciclo tem início no relativo maior (CMaj7), caminhando, a partir deste, para os centros tonais que com ele mantêm distância de terça maior (EMaj7 e AbMaj7).

Lago's (Hélio Delmiro)

B

G 9sus4 G 7sus4(♭9) CMaj7 Am7 F#m7(♭5) B 9sus4

EMaj7 C#m7 B♭m7(♭5) E♭9sus4 A♭Maj7 Fm7 E 9sus4 B♭m11

A3

Am7 Em7

Em seu sétimo e mais recente álbum, o CD “*Compassos*”, Delmiro gravou *Alabastro*, uma composição que percorre o conhecido ciclo de terças maiores descendentes de John Coltrane, contudo, através de uma complexa progressão de acordes, onde a mudança de um centro tonal a outro ocorre a cada quatro compassos.

O ciclo inicia-se no quarto compasso do tema (compasso 12), que possui apenas uma seção, sobre o IIIMaj7 (F#Maj7), acorde da região da “mediante superior”. No compasso seguinte, este acorde torna-se um meio-diminuto (construído sobre a mesma nota fundamental F#), que inicia uma série de três cadências do tipo IIm7(b5), V7 descendentes cromaticamente (compassos 13-15), numa interpolação de progressões II-V do modo menor com substituição por trítono, sendo a última (Em7(b5), A7) a preparação original (emprestada do modo menor) que retorna à tônica (DMaj7 – compasso 16). Esta, no próximo compasso, torna-se o primeiro IIm7(b5) de uma seqüência estruturalmente idêntica à anterior, mas localizada uma terça maior abaixo (compassos 17-19), que leva ao bIVMaj7 (BbMaj7 – compasso 20), terceiro centro tonal do ciclo.

Por outro lado, o trecho onde há o ciclo de terças maiores descendentes é precedido e sucedido por progressões em terças maiores ascendentes. Primeiramente, após a introdução de oito compassos, o tema inicia-se sobre a tônica (DMaj7 – compasso 9) e, através de dominantes estendidos, caminha para o acorde que dá início ao ciclo, IIIMaj7, localizado uma terça maior acima. Depois, na volta à introdução, utilizada então como ponte, retorna-se à tonalidade original (Ré maior) por terça maior ascendente.

Alabastro (Hélio Delmiro)

Intro.

8

13

17

21

6.5 Modulação para o homônimo do relativo maior

Em *Marceneiro Paulo*, choro contrapontístico em Ré menor para violão solo de autoria de Hélio Delmiro, gravado originalmente no álbum “*Emotiva*”, encontramos, no sexto compasso da seção [B], o acorde Ab6(7M). Precedendo-o, há uma preparação de dominante:

Eb7/Bb. Esta seria a preparação para a tônica Dm (Im) por substituição de trítono, ou subV7 principal. Porém, ao invés de substituto, tal acorde assume a função de dominante original ao se resolver sobre o Ab6(7M), que não está diretamente relacionado à tonalidade da peça, mas à sua relativa, Fá maior. Este acorde é o terceiro grau do campo harmônico tonal de Fá menor, configurando uma rápida modulação para a tonalidade homônima do relativo maior de Ré menor.

Marceneiro Paulo (Hélio Delmiro) – “Emotiva”, 1980

Ré menor

B Gm A7 6 Dm9 C#° F6/C B7(#11)

Fá menor

Bb6 A7 Eb7/Bb Ab6(7M) Bbm(add9) Db°

Ré menor

A7 Dm Dm9

O retorno à tonalidade inicial da peça é realizado em meio a uma ambigüidade, representada pela harmonia subentendida entre os compassos 7 e 8. Os acordes Bbm(add9) e Db^o sugerem uma cadência perfeita (S-D-T) de preparação para Fm, uma vez que o diminuto pode ser assumido como inversão do dominante C7(b9). Mas o acorde que se segue é A7, dominante principal, que restabelece a tonalidade anterior e tem, como possibilidade de inversão, o acorde C#^o, enarmônicamente, o mesmo que já vinha sendo executado através da melodia nos dois compassos anteriores.

CONCLUSÃO

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

Observando-se sua carreira de uma perspectiva histórica, percebe-se que uma conjunção de fatores colaborou para o êxito artístico do músico. Por um lado, talento, dedicação e competência possibilitaram-no tornar-se apto a atuar nas diversas situações de trabalho a que se propôs. Por outro, encontrava-se numa cidade que concentrou grande parte da produção artística do país. O Rio de Janeiro ‘pós-bossa nova’ das décadas de 1960 e 70 atravessava um período de efervescência cultural, com grande número de artistas e investimento maciço por parte da mídia e gravadoras na música popular brasileira. Com isso, um profissional com sua qualificação via-se diante de boas oportunidades num mercado de trabalho diversificado: festivais, shows, gravações, programas de TV.

A respeito dos elementos essencialmente musicais, expostos na Segunda Parte do trabalho, confirmaram-se duas hipóteses levantadas durante o projeto de pesquisa. Uma delas, a de que o estilo de Hélio Delmiro caracterizar-se-ia por uma fusão dos gêneros, entre os quais sua obra transitaria: a música popular brasileira e o *jazz*. Primeiramente, essa síntese pôde ser constatada através do fator ritmo, entendido aqui sob dois pontos de vista: em primeiro lugar, a partir da ‘micro-estrutura’ presente na construção melódica, ou seja, as células e grupos rítmicos sobre os quais se fundamenta a criação de Hélio, onde, num fraseado plural e sincopado, encontram-se elementos do samba, choro e baião, mas também do *bebop*, havendo momentos em que o tempo obedece a uma subdivisão de “*swing*”; segundo, por suas escolhas de repertório, onde, além da multiplicidade rítmico-estilística, há também o aspecto da execução de composições sobre ritmos relacionados a estilos outros que não os de origem daquelas, resultando em combinações interessantes e inusitadas.

Com relação à melodia, observou-se a predominância de uma linguagem solidamente embasada em suas raízes jazzísticas, trabalhada num grau de complexidade correspondente ao contexto harmônico em que se insere, o qual exige conhecimento e domínio das escalas de acordes, bem como dos clichês e recursos de ornamentação próprios de cada estilo que permeia a obra do artista. Combinados a esse tipo de fraseado, puderam ser observados artifícios fraseológicos idiomáticos do instrumento. Com isso, foi possível constatar uma consequência das estratégias de aprendizado, a serem detalhadas mais adiante, utilizadas pelo músico em sua formação: a absorção de linguagens estilísticas por meio da audição e da prática, aliadas à fluência na execução, obtida através do domínio técnico do instrumento, cujo idiomatismo pode conduzir a soluções de sonoridade diferenciada.

Na harmonia de Hélio Delmiro, verificaram-se procedimentos que denotam uma visão atual da tonalidade na música popular, onde o uso de acordes pertencentes ao campo homônimo (empréstimo modal) pode apresentar-se como uma solução eficaz à questão da continuidade do ritmo harmônico, ao mesmo tempo em que aumenta o grau de novidade na trama harmônica. Além disso, puderam ainda ser observados caminhos por centros tonais que mantêm uma relação um pouco menos imediata com a tônica: a modulação para o V grau maior, através de um clichê bastante empregado na progressão descendente de quarta justa (ou ascendente de quinta justa) a partir do acorde menor; o acorde da região da medianta superior (IIIMaj7); os ciclos ascendente e descendente de terças maiores; e, numa tonalidade menor, a modulação para o homônimo do relativo maior. Acima do domínio técnico e conhecimento das várias possibilidades de distribuição de vozes no braço do instrumento, suas gravações deixam transparecer uma profunda compreensão das relações funcionais entre os acordes, o que possibilita uma condução dinâmica e equilibrada da harmonia.

O segundo pressuposto desta pesquisa diz respeito à possibilidade de generalização de algumas das características apontadas na obra em questão no intuito de contribuir para a sistematização da chamada música instrumental brasileira. Considerando-se que os princípios estruturais desta, ou seja, a co-existência de elementos da cultura musical popular regional e urbana do Brasil – inflexões e padrões rítmicos e melódicos – e do *jazz* norte-americano – vocabulário melódico-harmônico e modelos formais –, com ênfase em seu meio de expressão mais característico, a criação espontânea (improvisação), demonstraram-se os mesmos presentes na obra de Delmiro, para a finalidade de uma categorização genérico-estilística, poder-se-ia classificar seu trabalho como uma manifestação pertencente a tal segmento.

Uma vez que muitos dos procedimentos apontados na obra de Hélio Delmiro são considerados então características de estilo, resta delimitar, dentro deste, quais os traços que caracterizariam sua ‘personalidade musical’. Provavelmente, ela residiria nas entrelinhas de seu trabalho, em nuances rítmicas, melódicas e harmônicas, no toque violonístico à guitarra e guitarrístico ao violão, em sua forma de adaptar elementos da técnica violonística clássica ao vocabulário jazzístico, num tipo de construção melódico-improvisacional que denota um pensamento composicional, presente também em seus arranjos e composições.

Por fim, constata-se a importância da obra de Hélio não pela introdução de um material musical efetivamente “novo” ou “original” na música popular, sendo os próprios termos passíveis de questionamento, em se tratando de um fazer artístico de características já estabelecidas e bem-definidas ao longo de décadas, mas pela consolidação de uma maneira de compor, interpretar e improvisar própria do músico, e mais especificamente do violonista/guitarrista brasileiro atuante no cenário da música instrumental. A contribuição de Delmiro para o desenvolvimento e solidificação dessa linguagem pode ser percebida pela maneira de tocar de importantes músicos das gerações posteriores à sua, como Romero Lubambo, Lula Galvão e Diego Figueiredo, que tiveram em Hélio uma forte referência em suas formações. O trabalho do músico aponta ainda para a validação de um repertório de guitarra, enquanto instrumento solista, na música popular brasileira, superando o elo violão-guitarra, paradigma do aprendizado desta.

Mesmo não sendo este o foco do presente trabalho, do ponto de vista do ensino da música, pode-se pressupor, a partir das informações concernentes à formação artístico-musical de Hélio Delmiro, que algumas de suas estratégias de aprendizado sejam passíveis de generalização. Primeiro, indo ao encontro do que educadores e estudiosos do *jazz* vêm afirmando nas últimas décadas, constata-se a importância da prática da audição no entendimento e incorporação de componentes estilísticos. Na música popular, certas inflexões e nuances rítmicas ligadas ao estilo não costumam ser mensuradas na codificação dos sons pela partitura, sendo, porém, esperado do instrumentista seu conhecimento quando da interpretação. Essas convenções são tradicionalmente absorvidas a partir da observação (auditiva), no contato com a obra de arte, seja pelo meio da gravação ou da apresentação.

Outro aspecto relevante também diretamente relacionado ao aprofundamento estilístico é o conhecimento de repertório. No início da vida musical de Hélio, essa experiência se deu através de apresentações em bailes e casas noturnas, contribuindo igualmente para seu desenvolvimento como improvisador. Com o passar dos anos, esse saber foi sendo enriquecido e depurado pela prática e o convívio com excelentes profissionais.

Quanto às ferramentas necessárias à execução, o modo do músico de encarar seus estudos exemplifica a possibilidade de complementaridade entre aprimoramento técnico-teórico e percepção musical. Para ele, o aperfeiçoamento ao instrumento constitui-se num importante meio

a ser usado em benefício da intuição: “o fator mais importante para inibir a criatividade é a falta de preparo técnico”.¹

Conclui-se, com isso, que a obra gravada de Hélio Delmiro representa uma fértil fonte de pesquisa sobre a música instrumental brasileira e o papel do violão e da guitarra nesta. Acredita-se que o presente material constitui um saber atual sobre a música popular recentemente produzida no país e possa, num outro momento, vir a servir de subsídio à organização de um trabalho de cunho didático, tendo como base a técnica e o estilo do instrumentista, de maneira a propiciar seu pleno aproveitamento pedagógico.

¹ Bruno Rosas MANGUEIRA, *O estilo de improvisação de Hélio Delmiro*, p. 25.

REFERÊNCIAS*

- BAKER, David. *How to play bebop* vol. 1. S.l.: Alfred Publishing Co., Inc., 1987.
- BUETTNER, Arno Roberto von. *Expansão harmônica: uma questão de timbre*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.
- CASTRO, Ruy. *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FARIA, Nelson. *The Brazilian guitar book*. Petaluma: Sher Music Co., 1995.
- FREITAS, Sérgio P. R. de. *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. São Paulo: Unesp, 1995. 173 p. Dissertação de Mestrado em Artes.
- GUEST, Ian. *Arranjo: método prático* vol. 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal harmony: with an introduction to twenty-century music*. New York: McGraw-Hill, Inc, 1989, 1984. 2 ed.
- LIEBMAN, David. *A chromatic approach to jazz harmony and melody*. 4. ed. Rottengurg: Advance Music, 2001.
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. *O estilo e improvisação de Hélio Delmiro*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas-Fapesp, 2002. 206 p. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica (Bacharelado em Música).
- RICKER, Ramon. *Pentatonic scales for jazz improvisations*. Lebanon: Studio P/R, 1975.
- WEISKOPF, Walt; RICKER, Ramon. *Coltrane: a player's guide to his harmony*. New Albany: Jamey Aebersold, 1991.

Documento disponível em meio eletrônico

BORELLI, Marcos. *Victor Assis Brasil*. Disponível em: <<http://assisbrasil.org/vitorbio.html>>. Acesso em: 25 abr. 2005.

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997.

Notas de aula

DELMIRO, Hélio – Informação Verbal, notas de aula do *XV Festival Internacional de Verão da Escola de Musica de Brasília*. Escola de Música de Brasília, 1995.

DELMIRO, Hélio – Informação Verbal, notas de aula do *30^o Festival de Inverno de Campos do Jordão*. Campos do Jordão, 1999.

BIBLIOGRAFIA

- BAKER, David. *The jazz style of John Coltrane*. Miami: Studio 224-Warner Bros. Publications, 1980.
- BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica viva*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- GUEST, Ian. *Arranjo: método prático vol. 2*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- MARCONDES, Marcos Antônio (Org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3. ed. São Paulo: Art Editora-Publifolha, 2000.
- NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. *Custódio Mesquita: o que o seu piano revelou*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2001. 184 p. Dissertação de Mestrado em Artes.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SEVERINO, Antônio J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2002. 22 ed. rev. e ampl.

Documentos disponíveis em meio eletrônico

- BADEN POWELL. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/baden-powell.asp>>. Acesso em: 25 abr. 2005.
- BADEN POWELL. Disponível em: <<http://www.mpbnet.com.br/musicos/baden.powell>>. Acesso em: 25 abr. 2005.
- LAGOSTERA, Ana; CECCOTTI, Heloisa Maria; VICENTINI, Regina Aparecida Blanco. *Teses e dissertações da Unicamp: diretrizes para normalização do documento impresso e eletrônico*. Campinas, 2005. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/pg/forms/Manual_Normalizacao_Teses_Dissertacoes_UNICAMP.pdf>. Acesso em: 7 de jan. de 2006.
- LUIZ EÇA. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br/artistas/luiz-eca.asp>>. Acesso em: 25 abr. 2005.
- PLATE, Eduardo. *O Violão no Brasil*. São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.violaohpg.ig.com.br/oviolaonobrasil.html>>. Acesso em: 14 jan. 2006.
- RAFFAELLI, José Domingos. *Victor Assis Brasil*. Disponível em: <<http://assisbrasil.org/vitorbio.html>>. Acesso em: 25 abr. 2005.
- VICTOR ASSIS BRASIL. Disponível em: <<http://assisbrasil.org/vitorbio.html>>. Acesso em: 25 abr. 2005.

WES MONTGOMERY DISCOGRAPHY. Disponível em: <<http://www.edfila.com/wes>>. Acesso em: 23 jan. 2005.