

HELIO DELMIRO, VILLA LOBOS E O CHORO: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE “CHAMA” E “CHOROS NO.1”

Vinícius José Spedaletti Gomes
Universidade de São Paulo – USP
Mestrado em Musicologia
SIMPOM: Subárea de Musicologia

Resumo

O artigo apresenta breve análise comparativa entre peças para violão solo de Delmiro e Villa-Lobos, do ponto de vista composicional (formal, estrutural, harmônico, melódico e rítmico) e idiomático do gênero (choro). Apresenta também sucinto apanhado historiográfico, pertinente para compreensão mais ampla do material musicológico analisado. A análise integra a dissertação de mestrado “Helio Delmiro – Composições para Violão Solo”, em desenvolvimento pelo autor do artigo.

Palavras-chave: choro; Helio Delmiro; Villa-Lobos; violão.

Apresentação

Helio Delmiro é conhecido primordialmente por seu trabalho como guitarrista acompanhante de cantores, notadamente Elis Regina, com quem possui expressiva produção fonográfica. Seu trabalho como líder, no entanto, parece ser menos conhecido. Delmiro gravou sete discos entre 1980 e 2004, contendo composições próprias e Standards da música brasileira e americana. Menos conhecidas ainda são suas peças para violão solo, presentes em praticamente todos os álbuns do músico.

Bruno Mangueira (2006), pesquisador de seu trabalho no campo da improvisação, refere-se às suas composições para violão solo da seguinte maneira:

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.

Problemática

A dissertação de mestrado que vem sendo desenvolvida visa identificar os processos composicionais de Helio Delmiro no ambiente do violão solo, investigando de que maneira ele aborda os estilos musicais pelos quais transita (samba, choro, valsa, jazz, clássico, etc.)



Como o compositor não escreve música, e na ausência de edições das partituras, é necessário para a realização desse trabalho a transcrição dos áudios, sendo um de seus objetivos posteriores a publicação as peças, facilitando o acesso por instrumentistas e interessados ao repertório.

O presente artigo mantém o foco no choro, gênero para o qual conhecemos apenas duas peças escritas pelo compositor (“Chama” e “Marceneiro Paulo”). Para análise comparativa, escolhemos Heitor Villa-Lobos, inspirados pela disciplina ministrada por Paulo De Tarso Salles, “Processos Compositivos de Villa-Lobos”, na Universidade de São Paulo.

Apesar das evidentes diferenças na produção dos compositores, podemos apontar semelhanças relevantes nas trajetórias de Helio Delmiro e Villa-Lobos: A infância musicalmente rica, como notam Guérios (2003) e Mangueira (2006), mitos sobre o autodidatismo dos compositores, e trabalhos como músicos práticos para subsistência (Villa tocando violoncelo nas orquestras de cinema e Delmiro em conjuntos de bailes). Ambos no Rio de Janeiro, mesmo que em épocas diferentes, vivenciando o mesmo tipo de ambiente urbano.

As intersecções entre os dois passam a ganhar vulto quando entramos no âmbito do Choro. Segundo Alexandre Gonçalves Pinto, o “Animal”, Villa-Lobos era “exímio chorão”.

Apesar de afirmar que o compositor tocava violino (ao invés de violoncelo), o autor não deixa de mencionar o violão. Já Delmiro, que participou como guitarrista da efervescência do samba jazz no beco das garrafas, teve aulas de violão clássico (poucas, mas o suficiente para organizar os estudos técnicos, segundo o próprio compositor) e atuou como arranjador em discos de samba de Clara Nunes e João Nogueira.

Delmiro e Villa-Lobos, que de forma alguma são músicos de choro tradicionais, recorrem ocasionalmente ao gênero como matéria prima em suas composições. Utilizando como denominador comum o instrumento para o qual as peças foram escritas, o violão, escolhemos “Choros No.1” de Villa Lobos e “Chama” de Helio Delmiro para breve análise comparativa.

O motivo da escolha deve-se ao fato de as duas peças assumirem bertamente o ambiente do choro como elemento central. Na obra villalobiana não é habitual essa clareza (apesar de ter composto a série “Choros”, a simples audição das outras peças do ciclo demonstra que os idiomatismos do gênero raramente estão presentes de forma tão explícita).

Além disso, lê-se na partitura de Choros No.1 as expressões “Típico” e “Típico Brasileiro”. A peça é dedicada a Ernesto Nazareth. Essa clareza tampouco ocorre na obra de Helio Delmiro pesquisada até o momento.

De suas duas peças claramente compostas como choro, escolhemos “Chama” levando em conta sua extensão, fórmula de compasso e andamento, além da tonalidade semelhante à peça de Villa-Lobos (Mi menor para Villa e Mi Maior para Delmiro).

Serão utilizados como fundamentação teórica os textos de Schoenberg (nos aspectos composicionais), Sérgio Freitas (análises harmônicas) e Mario Seve (aspectos formais, rítmicos e fraseológicos do choro).

Em sua composição, Villa-Lobos utiliza a forma Rondó, **A-B-A-C-A** comum nos choros tradicionais de Nazareth (como “Odeon” e “Apanhei-te Cavaquinho”), Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, e Anacleto de Medeiros (contemporâneos de Villa Lobos, e representantes da tradição do choro).

A peça de Helio Delmiro se enquadraria em outro esquema formal. Seria uma composição ternária, forma já incorporada ao choro na época de sua gravação, 1984, mesmo não sendo originalmente considerada tradicional do gênero. Os primeiros exemplos desse esquema formal são as composições “Lamentos” e “Carinhoso”, de Pixinguinha, com primeiras gravações datando de 1928 e 1929, respectivamente (menos de uma década após a composição de Choros No. 1). Essas composições são as primeiras a abandonar a forma rondó herdada das polcas do final do século XIX e início do século XX.

O aspecto rítmico de “Choros No.1” realmente remete às composições de Ernesto Nazareth, classificadas para venda de partituras como “Tango Brasileiro” (já que a expressão Maxixe não era bem aceita na alta sociedade), como fica evidente na repetição constante da célula característica *sincopa – duas colcheias* na parte **C** (*compassos 57 a 73*).

Já a rítmica de “Chama” se enquadraria em outra matriz do choro, com o baixo marcando o tempo forte, seguido de três semicolcheias. Apesar de manter-se implícita em diversas partes da peça, essa rítmica pode ser notada com clareza no *compasso 25*, onde o autor divide o violão em três funções: baixo, acompanhamento harmônico/rítmico e melodia.

Essa rítmica é encontrada também nos acompanhamentos de Delmiro na composição “Samambaia”, em duo com Cesar Camargo Mariano, bem como em outro choro de sua composição, “Marceneiro Paulo”.

Quanto à tonalidade escolhida, o fato de ambas estarem em *Mi* (*menor* para Villa-Lobos e *maior* para Delmiro) se enquadra na tradição do choro. Podemos ir além em Choros No. 1, observando a segunda parte em *Dó Maior* (tonalidade anti-relativa de Mi menor), e a terceira em *Mi Maior*, tom homônimo da seção **A**, todos procedimentos típicos do choro tradicional. Observa-se ainda, nas duas composições, procedimentos harmônicos característicos do gênero em abundância, como a condução linear de baixos invertidos e a utilização acordes diminutos com função dominante.

As tonalidades escolhidas facilitam a utilização de cordas soltas para a realização do acompanhamento no regional (historicamente constituído por instrumento solista, como flauta ou bandolim, cavaco, violões e percussão), principalmente as “baixarias”, contraponto melódico realizado usualmente pelo violão nessas formações. No entanto, por se tratar de composições para violão solo, observamos tanto na peça de Villa Lobos quanto na de Delmiro a utilização de baixarias com cordas presas, o que difere do costume no regional, onde difundiu-se através de violonistas como Dino 7 Cordas a utilização de dedeira no polegar da mão direita, tornando fisicamente preferível a utilização de cordas soltas (são exemplos as baixarias dos *compassos 10 e 12* de Villa Lobos e *compassos 16 e 18* de Delmiro).

As baixarias têm papel importante nas duas composições, fornecendo respostas aos temas principais e variedade de interesse pelas diferentes regiões do violão. Seu uso é evidente no **C** de “Choros No. 1”, no último tempo da ocorrência do motivo principal, na forma de três semicolcheias ou uma sincopa (como nos *compassos 58 e 62*), funcionando como anacruse ou elemento de ligação, contribuindo para a unidade da sessão. Em “Chama”, o recurso é explorado na parte **B** da composição, desde sua entrada em anacruse, no final do *compasso 16*, e posteriormente nos finais dos *compassos 18, 19, 22 e 26*.

A utilização das baixarias difere entre os compositores na questão rítmica. Em cinco ocorrências, Delmiro repete a mesma rítmica apenas uma vez (*compassos 16 e 22*), enquanto em oito ocorrências, Villa Lobos utiliza apenas uma mesma variação por duas vezes (*compassos 62 e 64*).

Cada uma das três partes de “Choros No. 1” é facilmente divisível em duas metades, fazendo como que a sessão soe como uma pequena peça autônoma. A parte **A**, por exemplo, é dividida em dois períodos de dezesseis compassos, sendo que o segundo período (*compassos 17 a 32*) se inicia com a repetição integral dos *compassos 1 a 8*. Nos *compassos 25 e 26* ocorre uma contração do conteúdo dos *compassos 9 a 12*, utilizando ritmicamente o primeiro tempo de cada motivo (uma *sincopa*) e preservando a mesma sequência de acordes, com metade de sua duração original. Os compassos finais (*27 a 32*) têm caráter evidentemente finalizador, enfatizando primeiramente a região da dominante, e posteriormente a tônica.

Procedimentos semelhantes ocorrem na parte **B** (*compassos 33 a 56*), enquanto a parte **C** (*compassos 57 a 73*) é executada de maneira idêntica nas duas repetições.

Se na peça de Villa-Lobos é frequente o uso de fermatas separando as diferentes partes da peça, em “Chama”, as duas partes da composição demonstram-se mais explicitamente interdependentes. A sessão **A** (*compassos 1 a 16*) é melodicamente conectada com **B** (*compassos 17 a 42*) através de uma “baixaria”, e essa parte, por sua vez, se conecta de volta a **A** repetindo os

compassos 9 a 16 em seus oito compassos finais. A estrutura interna da sessão **A**, é menos complexa que em “Choros No.1”. Os seus dezesseis compassos se dividem em duas frases de oito compassos, enquanto o **B**, mais longo, com 25 compassos, apresenta divisões de frase mais complexas, podendo sua primeira parte ser dividida, em número de compassos, da seguinte maneira: 4 – 4 – 3 – 4 – 2.

Ainda em “Chama”, notamos a recorrência do mecanismo de transposição em ambas as sessões, conferindo de maneira menos direta um senso de unidade à peça. Esse tipo de desenvolvimento ocorre em **A** entre os *compassos 9 e 12* (com a frase de *9 a 10* sendo transposta em *11 e 12*) e, em **B**, dos *compassos 25 a 29* (justamente onde a sessão abandona a quadratura de compassos, em favor da fluidez composicional). Note-se que na segunda ocorrência, a utilização de acorde diferente na repetição (*Ré meio diminuto* no *compasso 28* ao invés de seguir o acorde alterado do *compasso 25*) seria um indício da maneira intuitiva com que o músico lida com certos procedimentos composicionais.

Observa-se a o mesmo efeito (realizando as repetições com maior rigor harmônico) nos *compassos 9 a 12* de “Choros No.1”. Vale notar que o efeito em ambas as peças deve-se também à repetição rítmica exata entre as frases, que facilita a compreensão do ouvinte.

As peças apresentam em comum a utilização de ciclos modulatórios em ritmo harmônico rápido, como o ciclo de quintas em Villa-Lobos, como nos *compassos 25 e 26*; e os *compassos 13 a 16* de Delmiro, que apesar de não constituírem propriamente um ciclo, causam efeito semelhante em sua composição.

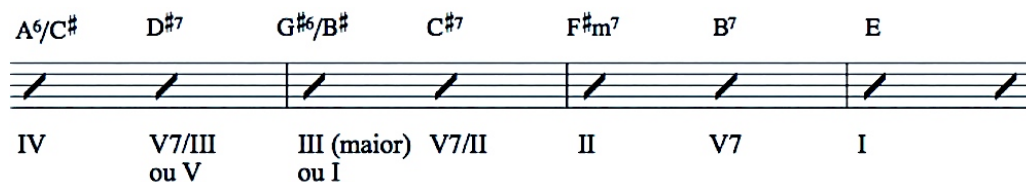


Figura 1. Representação harmônica dos compassos 13 a 16 de “Chama”.

Acreditamos que a natureza dos recursos utilizados por Delmiro nesse quesito deve-se à diferença de época em que as composições foram escritas, e as transformações sofridas pelo choro nesse período.

Outro aspecto harmônico em que “Chama” difere de “Choros No.1” é o da utilização de progressões, II-V-I menores, procedimento comum no jazz. Onde II é um acorde meio diminuto. Enquanto o acorde ocorre com essa função nos *compassos 9, 11, 28, 34 e 36* de “Chama”, não observamos em “Choros No.1” esse tipo de ocorrência.

Há, porém, em “Choros No.1”, uma ocasião onde o acorde aparece em função distinta da utilizada por Delmiro. Ocorre no *compasso 48*, onde reforçado por uma fermata, o acorde de *Mi meio diminuto* aparece como uma entidade independente, mesmo que aparentemente ambígua, já que poderíamos

classificá-la como II de *Ré menor*, que por sua vez é II de *Dó maior*, tonalidade central da sessão. Acreditamos ser independente pois a cadência não prossegue, e a fermata auxilia a dissipar a noção de “função harmônica”. Esse não seria um caso isolado de utilização alternativa do acorde. Há também o paralelismo do “Prelúdio No.3” para violão ou em “Uirapuru”, que Salles chamou de “arquétipo wagneriano”, referindo-se à utilização do acorde pelo compositor alemão em sua ópera “Tristão e Isolda”.

Do ponto de vista melódico, encontramos logo no início das peças semelhanças que se aprofundam ao longo de seus desenvolvimentos. O motivo rítmico inicial de três semicolcheias é comum a ambas, porém a maneira com que cada compositor lida com seu desenvolvimento é particular.

Villa-Lobos desenvolve o motivo melodicamente, mas chama a atenção sua constância rítmica e métrica dentro do compasso e da frase a que pertence, como vemos na figura a seguir:



Figura 2. Motivo original e desenvolvimentos em “Choros No.1”.

Delmiro utiliza além desses recursos, maior liberdade rítmica, como observamos a seguir:



Figura 3. Motivo e desenvolvimentos rítmicos em “Chama”.

Novamente acreditamos que essas diferenças sejam fruto do “estado” em que se encontrava o choro no momento de cada composição. Compositores de choro, ao longo dos anos, assimilaram variações rítmicas e quiálteras, podendo ter influenciado Delmiro (já que observamos uma série de sextinas também em seu outro choro, “Marceneiro Paulo”).

A apresentação das tônicas nas composições analisadas também demonstra-se relevante. Tanto Delmiro quanto Villa-Lobos abordam a tônica com simplicidade, através de tríades, demonstrando um alinhamento com a tradição, mesmo que expandam o vocabulário harmônico, rítmico e melódico em outros pontos de suas peças. Há porém em ambos, demonstrações de intenção de se “colorir” esse ponto de chegada quando possível. Elas ocorrem no acorde final de “Chama”, um quartal que resulta em *Mi maior com sétima, nona e décima terceira*, acorde de chegada comum no jazz, gênero integrante da trajetória de Delmiro; e no *compasso 60* de “Choros No.1”, onde Villa-Lobos destaca, mais uma vez com

uma fermata, a tríade de *Mi maior com quinta aumentada*, sonoridade estranha à música tonal, porém não a peças eruditas do início do século XX, universo a qual o compositor também pertencia.

Conclusão

Podemos afirmar que mesmo não sendo músicos tradicionais do gênero, Villa-Lobos e Helio Delmiro demonstram domínio sobre os seus idiomatismos, a ponto de negá-los conscientemente por momentos. Esperamos com essa análise contribuir para a derrubada do mito de que Villa-Lobos seria um compositor intuitivo, em favor de um músico meticuloso, que planejava com consciência suas composições, proposta por Paulo de Tarso Salles em seu trabalho. Quanto a Helio Delmiro, pretendemos tirar da obscuridade sua produção como compositor, bem como compreender como funcionam seus processos composicionais, que mesmo aparentemente intuitivos, demonstram-se eficazes e coerentes. As informações presentes nesse trabalho devem somar-se às análises de outras peças do compositor, podendo criar, por exemplo, conclusões sobre os processos composicionais de Delmiro no choro, contribuindo concretamente para a compreensão de sua obra.

Referências bibliográficas

CAZES, Henrique. *Choro, do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed.34, 1998.

FREITAS, Sérgio P. R. de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação de Mestrado – UNESP, 1995.

GUERIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Ed. FGV, 2003.

MANGUEIRA, Bruno R. *Concepções Estilísticas de Hélio Delmiro: Violão e Guitarra na música instrumental brasileira*. Dissertação de Mestrado – UNICAMP, 2006.

SALLES, Paulo de T. *Villa Lobos – Processos Composicionais*. Editora Unicamp, 2009.

SÉVE, Mário. *Vocabulário do Choro Estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

Internet

http://www.ordiecole.com/music/o_choro.txt (“O Choro”, de Alexandre Gonçalves Pinto), Acessado em 26/07/2010.

www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf (Villa Lobos - Sua Obra). Acessado em 26/07/2010.

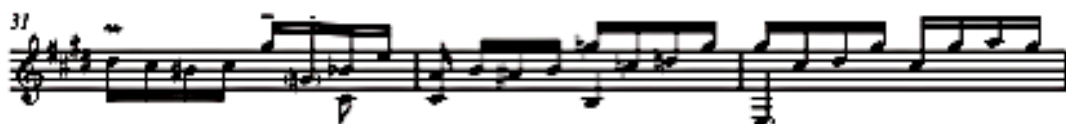
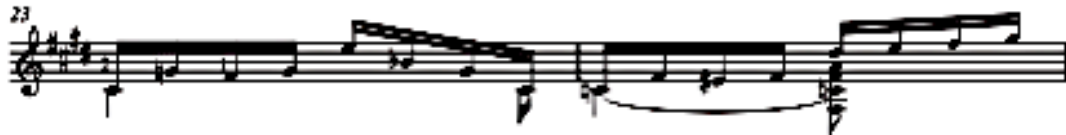


Anexo – Partitura de “Chama”, de Helio Delmiro.

Transcrição: Vinícius Gomes

Chama

Helio Delmiro



The image displays a musical score for a piece, likely a Choro. It consists of five staves of music, numbered 24, 26, 28, 40, and 42. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line and a fermata. The marking "D.S." (Da Segno) is present at the end of the fourth staff, and "rall.." (rallentando) is written above the fifth staff.

Obs: A peça aqui inclusa foi transcrita pelo autor do trabalho. Não incluímos a partitura de “Choros No. 1”, por ser uma peça amplamente difundida do repertório violonístico.