Gustavo Bracher

O Idiomatismo composicional de Juarez Moreira

TRANSCRIÇÃO COMENTADA DE QUATRO PEÇAS

Atena Editora
Ano 2024

Gustavo Bracher

O Idiomatismo composicional de Juarez Moreira

TRANSCRIÇÃO COMENTADA DE QUATRO PEÇAS

Atena Editora
Ano 2024

Editora chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Editora executiva
Natalia Oliveira
Assistente editorial
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto gráfico
Ellen Andressa Kubisty
Luiza Alves Batista
Nataly Evilin Gayde
Thamires Camili Gayde
Imagens da capa
iStock
Edição de arte
Luiza Alves Batista

2024 *by Atena Editora*
Copyright © Atena Editora
Copyright do texto © 2024 O autor
Copyright da edição © 2024 Atena Editora
Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelo autor.
Open access publication by Atena Editora

Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo do texto e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva do autor, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos ao autor, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial
Linguística, Letras e Artes
Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal de Uberlândia

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo
Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia de Rondônia
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Thiago Barbosa Soares – Universidade Federal do Tocantins

LINGUÍSTICAS, LETRAS E ARTES

O idiomatismo composicional de Juarez Moreira no álbum Riva e transcrição comentada de quatro peças

Diagramação: Ellen Andressa Kubisty
Correção: Jeniffer dos Santos
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: O autor
Autor: Gustavo Bracher

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B796 Bracher, Gustavo
O idiomatismo composicional de Juarez Moreira no álbum Riva e transcrição comentada de quatro peças / Gustavo Bracher. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2024.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-2404-8
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.048241608

1. Composição musical. 2. Violão. 3. Idiomatismo. 4. Música brasileira. I. Bracher, Gustavo. II. Título.

CDD 782.2

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DO AUTOR

O autor desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao conteúdo publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o texto publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autoriza a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access, desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce,* ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória de meu avô, Frederico Bracher Jr., um artista de grande talento nas artes plásticas, música e luteria, que tanto me inspirou a seguir o caminho da música.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Amarilis Bracher e Antônio Adriano da Silva, aos meus irmãos Camila e Bernardo. Gostaria de agradecer especialmente ao meu orientador, Prof. Dr. Flávio Barbeitas (UFMG), por sua contribuição inestimável na realização deste estudo. Agradeço ao Prof. Dr. Fernando Araújo (UFMG) que sempre apoiou essa pesquisa, e contribuiu imensamente para a sua realização. Agradeço também ao Prof. Dr. Eduardo Campolina (UFMG) que contribuiu muito para a discussão dos processos composicionais e as possibilidades de escrita das obras aqui transcritas. Agradeço aos demais professores e aos funcionários da Escola de Música, especialmente à Geralda e Alan, sempre dispostos a ajudar no que fosse preciso. A todos meus alunos, que acompanharam essa pesquisa. Agradeço imensamente a Juarez Moreira que sempre, com muita disponibilidade e amizade se prontificou a participar de entrevistas e gravações que se tornaram parte importante deste trabalho.

Agradeço à Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior (Capes) que financiou esta pesquisa.

Este trabalho tem como principal objetivo o estudo do idiomatismo composicional de Juarez Moreira, tendo como foco a análise e a transcrição comentada de quatro peças para violão solo do álbum *RIVA*: *Conversa Comigo Mesmo, Valsa Para Maria, Samblues e Riva*. O texto se divide em quatro partes. A primeira parte consiste em apresentar um perfil biográfico-musical do compositor, visando contextualizá-lo no panorama musical brasileiro, apresentando sua origem, formação musical, trajetória profissional e obra composicional. A segunda parte trata da conceituação de idiomatismo no contexto musical, principalmente dentro da literatura violonística e da tradição do violão brasileiro e sua presença na produção de Juarez Moreira. A terceira parte aborda o processo de transcrição em obras de matriz popular, os problemas encontrados e as possibilidades de registro escrito. Na quarta parte apresentamos a apreciação e análise das obras *Riva, Valsa Para Maria, Samblues e Conversa Comigo Mesmo* do álbum RIVA. Apresentamos em anexo as partituras das transcrições do repertório analisado segundo os critérios estudados neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Juarez Moreira; Composição; Violão; Idiomatismo; Música Brasileira.

RESUMO

This research studies the idiomatic music composition of Juarez Moreira, focusing on the analysis and transcription of four solos acoustic guitar pieces from the album RIVA: “Conversa Comigo Mesmo”, “Valsa Para Maria”, “Samblues” and “Riva”. The text is divided into four parts. The first part consists of a small biography that seeks to contextualize the composer in the Brazilian musical scene, based on factors such as origin, musical background, career path and compositional work. The second part aims to discuss the concept of the term “idiomatic” in the musical context, mainly within the acoustic guitar literature and in the Brazilian acoustic guitar tradition, as well as its presence in the production of Juarez Moreira. The third part studies the transcription process of popular music works, such as the problems encountered in order to seek a greater fidelity to the compositional thinking. The fourth part presents the comments and the analysis of the works “Riva”, “Valsa Para Maria”, “Samblues” and “Conversa Comigo Mesmo” from the album RIVA. The annexes consist of the transcripted scores of the repertoire analyzed according to the criteria studied in this work.

KEYWORDS: Juarez Moreira; Composition; Guitar; Linguistics; Brazilian music.

ABSTRACT

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

1. PERFIL BIOGRÁFICO-MUSICAL DE JUAREZ MOREIRA 4

1.1 Notas biográficas 4

1.2 O início em Guanhães 4

1.3 Mudança para a capital mineira 5

1.4 Marcos em sua carreira 6

2. O CONCEITO DE IDIOMATISMO E SUA PRESENÇA NA PRODUÇÃO VIOLINÍSTICA DE JUAREZ MOREIRA 9

2.1 O idiomatismo na composição musical 9

2.1.1 O conceito de idiomatismo 9

2.1.2 Aspectos idiomáticos do violão 15

2.1.3 O idiomatismo e o violão brasileiro 24

2.1.4 Modos de composição e idiomatismo 35

2.2 O estilo musical 36

2.2.1 O Impressionismo 38

2.2.2 O Choro 41

2.2.3 O Jazz 44

2.3 A "Escola Mineira de Violão" 47

2.4 Juarez Moreira e sua composição idiomática 53

2.4.1 Rearmonização 58

2.5 A guitarra elétrica 61

3. TRANSCRIÇÃO DE QUATRO OBRAS DO ÁLBUM *RIVA* DE JUAREZ MOREIRA 63

3.1 O Problema da Transcrição 64

3.2 Arranjo 70

3.3 O Improviso 71

3.4 Conceito de obra aberta 73

4. APRECIAÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS *RIVA, VALSA PARA MARIA, SAMBLUES E CONVERSA COMIGO MESMO* DO ÁLBUM *RIVA*.....75

4.1 *Riva*, um choro moderno e suas variações..... 75

4.2 Quadro de variações 75

4.3 Quadro de variações utilizadas na gravação do compositor..... 78

4.2 O idiomatismo no caso de *Valsa Para Maria* 82

4.3 *Samblues* e a multiplicidade de linguagens de um compositor guitarrista e violonista. 88

4.3.1 A construção de uma melodia *blues* 88

4.3.2 A "levada" do samba ao violão..... 91

4.3.3 A execução da "Síncope Brasileira" 92

4.3.4 O idiomatismo em Samblues.....95

4.4 *Conversa Comigo Mesmo*, um prelúdio 99

4.4.1 Forma prelúdio..... 100

4.4.2 O idiomatismo instrumental em *Conversa Comigo Mesmo*.....103

4.4.3 Planos distintos na obra 104

4.4.4 Cromatismos 104

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 106

REFERÊNCIAS 108

ANEXOS.....114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O compositor, arranjador, violonista e guitarrista Juarez Ferreira Moreira, conhecido como “Juarez” ou simplesmente “Juá” pelas pessoas mais próximas e músicos com quem divide o palco, é uma das figuras centrais da música instrumental de Minas Gerais, tido como um dos pilares da “Escola Mineira de Violão” ao lado de Chiquito Braga e Toninho Horta. Natural de Guanhães, alcançou um grande prestígio nacional e internacional como violonista, guitarrista e compositor, além de possuir uma vasta produção discográfica.

O material biográfico publicado sobre Juarez Moreira até o momento é de certa forma escasso. Encontramos uma sucinta biografia de divulgação em seu site oficial[1], bem como notas em sites jornalísticos com a mesma finalidade. Até o momento, o trabalho acadêmico de maior envergadura que aborda aspectos da biografia e da produção de Juarez Moreira parece ser a recente tese de doutorado de Daniel Menezes Lovisi (2017), *A construção do violão mineiro: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte*[2].

O presente trabalho se vale de um contato bastante próximo que tenho com o músico, uma vez que trabalho com Juarez, desde 2005, no FIV (Festival Internacional de Violão de Belo Horizonte), evento que ocorre quase todos os anos na capital mineira e é organizado por uma equipe que, além de Juarez, inclui Alieksey Viana e Fernando Araújo. Por essa proximidade, pude acompanhar o seu fazer musical ao longo do tempo, em diversos shows, conversas e bate papos e tendo tocado com ele em diversas oportunidades. Tal contato permitiu também que fossem realizadas diversas entrevistas, filmagens e gravações de áudio sobre sua vida, sua experiência como músico e sua obra, em especial as composições tratadas como objeto de transcrição neste trabalho[3].

Por meio desse contato, foi-me permitido aprofundar a discussão sobre aspectos de sua obra. Pude perceber que a violonista expressa, em sua prática musical, diversas vertentes, abrangendo características de diversas linguagens musicais como o choro, jazz, blues, samba e bossa nova, sobre os quais demonstra ter profundo conhecimento. A multiplicidade estilística representa uma característica composicional de Juarez, de modo que aqui podemos considerá-lo como um músico oriundo da “tradição popular brasileira”, porém inovador quanto à utilização de diversos elementos provenientes de outras experiências musicais.

Juarez Moreira pode ser caracterizado como um violonista-compositor, isto é, um músico pertencente a uma vertente da música brasileira formada por violonistas – geralmente de formação popular – que compõem para o seu instrumento e interpretam suas próprias músicas. Esses violonistas-compositores possuem relação intrínseca com o instrumento em seu processo de composição.

1 https://juarezmoreira.com.br
2 A tese se debruça sobre os procedimentos da escola mineira de violão, sua história e características, além de fazer um levantamento biográfico mais profundo sobre Chiquito Braga, Toninho Horta, Juarez Moreira e Gilvan de Oliveira.
3 *Riva, Valsa para Maria, Samblues e Conversa Comigo Mesmo*.

Com suas características próprias, o violão é um instrumento que possuí diversas idiossincrasias em sua execução e, consequentemente, para se compor "satisfatoriamente" para o instrumento é necessário conhecer "os caminhos do violão" (MOREIRA, 2015). Uma obra composta buscando características instrumentais peculiares de sonoridades e timbres, além de se valer dos recursos de execução próprios, será uma obra mais adaptada a um determinado instrumento, logo, será considerada mais idiomática. Em uma composição para o violão, que faça uso de técnicas idiomáticas poderá conseguir um melhor resultado técnico-expressivo.

Ao analisarmos a obra de Juarez, tendo em mente suas características idiomáticas, algumas perguntas podem ser levantadas: Como o compositor explora o idiomatismo em sua obra? Quais são os elementos constitutivos da música para violão de Juarez Moreira? Qual o procedimento composicional de Juarez, levando em consideração os universos estilísticos que o compositor explora em sua obra?

Para investigarmos essas questões dentro da obra para violão de Juarez Moreira, irei realizar as transcrições e análise das obras *Riva, Valsa para Maria, Samblues e Conversa Comigo Mesmo* para violão solo presentes no álbum RIVA.

Para podermos adentrar na temática em questão, buscarei compreender o termo "idiomatismo" e verificar sua utilização nas publicações acadêmicas brasileiras na área musical, com destaque para o meio violonístico. O idiomatismo tem sido amplamente empregado em referência a composições que exploram as características que são particulares de um determinado instrumento. Características que podem incluir afinação, timbres, registro, articulação, técnicas específicas, dentre outras. O pesquisador Ismael Lima do Nascimento em sua dissertação de mestrado (2013), *O Idiomatismo na Obra para Violão Solo de Sebastião Tapajós* destaca três aspectos de utilização do termo idiomático: (...) "sobre um instrumento, (...) como linguagem musical, (...) como linguagem composicional" (NASCIMENTO, 2013). Nesta pesquisa será considerado também que o termo pode ser utilizado no contexto musical sob três aspectos:

- Linguagem instrumental: composições que exploram as possibilidades características de um determinado instrumento, como timbre, registro, afinação, procedimentos mecânicos, procedimentos técnico-interpretativos, entre outros;
- Linguagem musical: composições que apresentam características musicais ligadas a um determinado estilo ou gênero;
- Linguagem composicional: procedimentos composicionais estéticos e técnicos característicos de um determinado compositor presentes em sua obra.

No primeiro capítulo será apresentado um perfil biográfico do compositor, fundamentado em entrevistas com o violonista, juntamente com dados coletados em artigos, internet e jornais, assim como algumas de suas principais influências musicais, referências, discografia e biografia.

No segundo capítulo, abordarei aspectos de Juarez Moreira e a composição, onde buscarei definir o termo *idiomático* realizando uma discussão sobre as conceituações e utilizações do termo, em linhas gerais. O embasamento para isso se dará pelos dicionários e bibliografia voltada para a linguística, bem como suas utilizações e definições dentro do âmbito musical, principalmente na literatura violonística, apresentando exemplos musicais dentro de obras compostas para o instrumento. Discorrerei também sobre alguns estilos musicais presentes na obra de Juarez, e sobre a escola mineira de violão.

O terceiro capítulo, será sobre a transcrição das 4 obras do álbum Riva de Juarez Moreira. Abordarei o processo de transcrição e as escolhas encontradas para que as obras pudessem ser representadas buscando a conformidade com o pensamento do compositor. Para substanciar minhas escolhas, utilizarei novamente exemplos encontrados na literatura violonística brasileira.

No quarto e último capítulo, irei apresentar uma análise das obras *Riva, Valsa para Maria, Samblues e Conversa Comigo Mesmo* para violão solo do álbum *RIVA*, destacando elementos composicionais e idiomáticos. As peças foram escolhidas por representarem diversos recursos idiomáticos utilizados pelo compositor, assim como por expressarem algumas de suas principais influências de linguagens musicais.

Buscarei, por meio das transcrições aqui apresentadas, contribuir para a memória e divulgação da obra de Juarez Moreira, bem como para a ampliação de um repertório violonístico brasileiro.

As transcrições completas das obras serão apresentadas em anexo.

PERFIL BIOGRÁFICO-MUSICAL DE JUAREZ MOREIRA

1.1 NOTAS BIOGRÁFICAS

Juarez, que iniciou sua carreira como músico profissional nos anos 1970, lançou até o presente momento 15 CDs e 1 DVD que transitam entre composições próprias e arranjos, em diversas formações instrumentais: trios (baixo, bateria, violão/guitarra), quartetos (baixo, bateria, violão/guitarra, instrumento de sopro/teclados), violão solo, violão e voz, quarteto de cordas, orquestra, entre outros. Suas gravações e apresentações são caracterizadas pela presença da guitarra elétrica e do violão, com certa predominância do segundo. O trabalho de Juarez também se faz presente em mais de 55 participações como convidado especial, em gravações com músicos de várias gerações de todo o Brasil. Apresentou-se ao lado de grandes nomes da música brasileira como Egberto Gismonti, Ivan Lins, Milton Nascimento, Yamandú Costa, Naná Vasconcelos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Maria Bethânia, Gal Costa, entre outros, e realizou inúmeras apresentações nos Estados Unidos, França, Portugal, Itália, Suíça, Finlândia, Argentina e Venezuela.

No documentário "Violões de Minas"[1] Juarez Moreira é assim apresentado pelo narrador Geraldo Vianna:

> Da fusão entre a técnica do violão erudito e a elaborada harmonia da música popular surgiram vários violonistas com propostas inovadoras. Com um estilo inconfundível, aliando refinamento harmônico a uma espontaneidade na improvisação, Juarez Moreira tornou-se um dos mais importantes representantes do violão em Minas Gerais. Em sua música, a religiosidade do barroco mineiro e a influência da música europeia, unidos aos acordes modernos da bossa nova e do jazz resultam na autêntica música mineira. (2007, 48min e 13 seg. do filme)

Podemos ver, pela apresentação do músico, no documentário "Violões de Minas", como Juarez é visto por seus pares, e como sua prática violonística e suas composições são percebidas e destacadas por características próprias, que tornam o seu fazer musical específico e original. Compreendemos que esta apresentação é, em parte, uma forma metafórica, sem bases estritamente musicais de tentar conceituar sua obra e linguagem composicional dentro de um projeto que busca divulgar os violonistas mineiros que dele participaram.

1.2 O INÍCIO EM GUANHÃES

Juarez nasceu em Guanhães, interior de Minas, no ano de 1954. As primeiras influências musicais vieram de seu pai Rivadávia Moreira, violonista amador. Juarez também destaca a importância do ambiente familiar para sua formação e a presença do violão nos discos de vinil ouvidos em casa, como os de Dilermando Reis, Luiz Bonfá e João Gilberto.

1 VIANNA, Geraldo. Violões de Minas. [filme-vídeo]. Produção de Maurício Saturnino, roteiro e direção de Geraldo Vianna. Brasil, Uirapuru, 2007. 1 DVD (1h41min).

> Ouvíamos tudo, papai tinha discos de Luiz Bonfá, Jobim, João Gilberto, Dilermando Reis. Tivemos uma formação muito boa, e o Brasil na época era muito curioso, não tinha a televisão tão forte, mas tinha o rádio e tinha a cultura oral do violão [...]. Então a família tem essa relação visceral com a música (GALILEA, 2012, p. 313)

Seu avô Guilherme Alves Moreira, de descendência espanhola, dentista de profissão e musicista amador, tocava diversos instrumentos e se apresentava ao lado de seu irmão, tio-avô de Juarez, Valério Alves Moreira, flautista, no Cine Metrópole em Belo Horizonte na época do cinema mudo. Seu tio, irmão de seu pai, William Moreira, era advogado e violonista, "brilhante, que tocava música espanhola, clássico e etc (...) e era amigo do Tom Jobim" (MOREIRA, 2017) foi um grande incentivador para que Juarez seguisse a carreira de músico profissional.

Dentro desse ambiente de tradição familiar ligada à música, Juarez, aos doze anos, começou a tocar violão e guitarra com os instrumentos de seu pai, "uma Gibson ES 125 T de 1957, comprada em 1958 e um violão Di Giorgio" (MOREIRA, 2017). A presença de ambos instrumentos tornou a passagem de um para o outro algo recorrente e natural. No início, Juarez reproduzia o que elegia de bom na música popular, no erudito e no jazz. Informalmente, começou a dar os primeiros passos a caminho do violão.

> Comecei a tocar com 12 anos. Estudar música foi no final dos anos setenta. Nunca estudei com ninguém. A não ser engenharia, que larguei no último ano. Como sou autodidata, estudei de tudo um pouco, 'tirando' músicas de ouvido nos discos de vinil. (MOREIRA, 2015)

Segundo Juarez, nesse processo, seus "professores" foram os discos de Baden Powell, Luiz Bonfá, Paulinho Nogueira, Zé Menezes, Agustín Barrios, Carlos Barbosa-Lima tocando J. S. Bach, assim como álbuns de Bossa Nova e dos Beatles. Entretanto, para Moreira seu aprendizado sempre foi constante e dinâmico, com influências variadas: "houve vários músicos que encontrei e com quem aprendi" (MOREIRA, 2015).

1.3 MUDANÇA PARA A CAPITAL MINEIRA

Juarez se muda para Belo Horizonte nos anos 70, para estudar engenharia na UFMG. Na capital, teve a oportunidade de conhecer vários músicos que se tornaram incentivadores e parceiros, como Toninho Horta, Nivaldo Ornelas, Wagner Tiso e Chiquito Braga. O contato com essa geração de músicos, já estabelecidos no cenário musical de Belo Horizonte, foi determinante para a sua carreira.

Juarez destaca que Toninho Horta, Nivaldo Ornelas e Wagner Tiso foram convivências fundamentais na definição do músico que se tornou: "Aprendi com eles o gosto pela harmonia, a paixão pela música, a generosidade, e que temos que trabalhar muito e sempre" (MOREIRA, 2015).

> O Toninho Horta, o Nivaldo Ornelas, o Wagner Tiso, eles me adotaram, então me chamavam pra tocar, me colocavam na fogueira porque naquela época [início dos anos 70] a ditadura provocava uma repressão e uma "autorrepressão" muito grande no cidadão. Para uma pessoa de classe média largar tudo e ir para a música [...] era muito difícil (GALILEA, 2012, p. 314).

1.4 MARCOS EM SUA CARREIRA

Um importante marco na trajetória de Moreira foi o grupo instrumental mineiro "Vera Cruz", formado por ele, Yuri Popoff, Mauro Rodrigues, José Namem e Neném. No entanto, Juarez considera que sua estreia profissional aconteceu ao integrar o grupo instrumental do maestro Wagner Tiso em 1978, pouco antes de abandonar o curso de engenharia. Com Wagner Tiso, realizou diversas turnês, tocando ao lado de nomes como Maria Betânia, Paulo Moura, Milton Nascimento, Nivaldo Ornelas, Lô Borges, Beto Guedes, entre outros.

Em 1985, sua música *Diamantina* foi gravada por Toninho Horta no álbum *Diamond Land,* no qual Juarez fez participação. No ano seguinte, foi para Nova York onde frequentou o ambiente de jazz da cidade, tocando com diversos músicos em shows e *jams*, podendo vivenciar outra realidade musical e nova dinâmica profissional. Além de Nova York, onde morou por 07 meses, esteve em Los Angeles, onde "tocava no circuito brazuca" (MOREIRA, 2017), casas de show de música brasileira, e no circuito do jazz:

> Nos EUA eu pude ver vários músicos que já eram famosos trabalhando, dia após dia, sem o glamour que a gente acha que existe. Isso me marcou muito: ver como é de verdade, que é trabalho diário, o que importa não é chegar, mas o caminho todo dia. (MOREIRA, 2017).

Em 1989 lançou, no Brasil, seu primeiro disco, *Bom Dia,* que contou com participação de André Dequech, Paulo Moura, Toninho Horta, Zeca Assumpção e Esdras Ferreira (Neném). Álbum composto de composições próprias, inclusive temas que se tornariam algumas de suas composições mais conhecidas: *Baião Barroco* e *Diamantina*.

A faixa *Baião Barroco* foi utilizada como vinheta de um canal de TV em Belo Horizonte, o que contribuiu ainda mais para sua popularidade em terras mineiras[2]. Em entrevista concedida ao programa Noturno da Rede Minas, o compositor relata:

> [Juarez Moreira]: Essa música virou meu hit, meu modesto hit [...]. Eu vou contar de onde eu tirei essa ideia de *Baião Barroco*: eu ouvia muito o Haendel, a *Suíte de Música Aquática* [canta a melodia] que é maravilhosa. E ouvia também o *Brandemburgo* [referência aos chamados *Concertos de Brandemburgo*, do compositor alemão Johann Sebastian Bach]. Isso eu ficava, tomava na veia isso, né [...]. E ao mesmo tempo a gente ouvia o tal dos Beatles, o tal do Tom Jobim, e o tal do Baden Powell, e o Tamba Trio e o Luiz Bonfá, e o Roberto Carlos e Erasmo também, acredite se quiser (Juarez Moreira em entrevista a Túlio Mourão, 2016) [3].

2 - A "TV Alterosa" utilizou "Baião Barroco" como vinheta de sua programação. O arranjo do tema de Juarez pode ser conferido no link <https://www.youtube.com/watch?v=aL7eNYrw4Sk> e em <https://www.youtube.com/watch?-v=4HAEh9evGkw>. Acesso em: 03/01/2017.

3 Entrevista de Juarez Moreira no programa "Noturno - Especial Sesc Palladium", produzido pela Rede Minas, canal de

Em 2000, com produção de Nivaldo Ornellas, Juarez participa do projeto *Quadros Modernos,* ao lado de Toninho Horta e Chiquito Braga. Lançado em 2001, o álbum *Quadros Modernos* se torna um marco para o violão mineiro. Um trabalho inteiramente dedicado à música instrumental para violão, em que os músicos violonistas, guitarristas e compositores interpretaram quinze músicas, todas composições próprias, tocadas em arranjos para duo, trio ou em performances solo.

A partir de 2006, Juarez passa a integrar a curadoria do FIV – Festival Internacional de Violão de Belo Horizonte, que tem como objetivo trazer para a cidade grandes violonistas e guitarristas dos quatro cantos do mundo e divulgar a música instrumental através de shows, concertos, palestras e *masterclasses*. Ao participar com Toninho Horta e Chiquito Braga como convidados do 1º FIV, realizado em 2005, ele passou a ser um dos três organizadores na 2ª edição, em 2006 ao lado de Fernando Araújo e Aliéksey Viana. O festival já conta 09 edições até o presente momento[4].

Em 2007, Juarez participa do documentário *Violões de Minas*, escrito e dirigido pelo compositor, violonista, arranjador e produtor musical Geraldo Vianna, que conta a história do violão em Minas Gerais. O documentário revela diversos nomes representativos do violão mineiro desde a década de 1930 até os dias atuais, com depoimentos e performances. Dele participaram Chiquito Braga, Juarez Moreira, Toninho Horta, José Lucena, Teodomiro Goulart, Fernando Araújo, Beto Lopes e Wilson Lopes, Gilvan de Oliveira, Aliéksey Vianna, Dirceu Cheib, Renato Sampaio e Vergílio Lima.

Em 2010, Juarez Moreira lança o álbum *RIVA* (apelido de seu pai), seu trabalho mais intimista. O álbum contém 12 composições próprias para violão solo, algumas delas – *Valsa para Maria, Samblues, Século 20* e *Choro para Piazzolla* – gravadas anteriormente por Juarez com formações diversas.

Também em 2010, Juarez inicia uma parceria com Egberto Gismonti, realizando diversos shows juntos, em formato de duo, com Juarez ao violão e Egberto ao piano, com o qual apresentavam composições próprias com arranjos para esta formação. Em 2010, Gismonti teria confidenciado sobre a música *Valsa para Maria*, uma das peças que apresentaram em duo: "Essa música é uma daquelas que eu queria ter composto, muito linda". (GISMONTI, 2010)[5]

Em 2011 lança o DVD *Ao Vivo no Palácio das Artes,* que conta com a presença de vários músicos mineiros que o acompanharam e fizeram parte de sua vida musical, como Toninho Horta, André Dequech, Wagner Tiso, Kiko Mitre, Esdra Ferreira Neném, Cléber Alves, Nivaldo Ornelas, Mauro Rodrigues, além de ser acompanhado por um quarteto de cordas, o Quarteto Taron. Esse trabalho é uma espécie de síntese e comemoração de sua carreira ao lado de amigos e pessoas importantes em sua trajetória musical.

televisão de Belo Horizonte. O vídeo está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=NppnNKpzzjo>. Acesso em: 03/02/2017. A fala de Juarez se inicia aos 18min59seg do vídeo.

4 Em 2018 o FIV planeja realizar sua décima edição.

5 Egberto Gismonti em conversas com o autor em 2010 – durante o FIV 2010

No ano de 2013 lança o álbum *Castelo,* c/ Peter Scharli & Hans Feigenwinter, gravado na Suíça, com músicos suíços em formato de trio: trompete, piano e violão. Músicos estes, que o acompanharam em turnês pela Europa em 2012 e 2013. Em 2017, Juarez, novamente ao lado de Toninho Horta e Chiquito Braga e na companhia de mais dois artistas latino-americanos, o violonista Luiz Salinas e o baixista Christian Galvez, grava o CD *Cordas del Sur*[6] com 10 faixas, sendo duas composições de cada, em arranjos coletivos. Juarez destaca que tanto ele como Toninho, Chiquito e Salinas sempre tocaram violão e guitarra: "Nem todo violonista toca guitarra e vice-versa. E por acaso, esse perfil de tocar os dois instrumentos está aparecendo novamente" (MOREIRA, 2017)[7].

No CD *Cordas del Sur* vemos novamente o trabalho colaborativo entre Juarez, Toninho e Chiquito Braga, que novamente se posicionam como representantes do Violão Mineiro. Sobre sua vida profissional, Juarez destaca:

> (...) eu vivo de tocar, de tocar e gravar. Já dei aula, particular, e na escola do Milton (Nascimento), na Música Minas, de 1981 até 1984. Dou masterclasses, mas minha atividade é tocar. Estudo todo dia, muito e componho. Tenho sempre planos de novos trabalhos e turnês. Vejo esse trabalho como uma coisa de dedicação, todo dia. (MOREIRA, 2017)

Em 2018, Juarez destaca que está em uma fase de intensa produção, com o lançamento de 2 CDs, *Cine Pathé: Letra & Música* (2018) e *Cordas del Sur* (2017), além de diversos projetos de shows, como Juarez Moreira e Convidados, em que o músico receberá um convidado de destaque do cenário musical para homenagear um ícone da música popular brasileira, sempre ao lado do Quarteto de Cordas Taron, formado por Hyu-Kyung Jung (violino), Frank Hammer (violino), Luciano Gatelli (viola) e Eduardo Swerts (violoncelo).

6 O CD "Cordas del Sur" até o presente momento ainda não foi lançado. 19/09/2018

7 Acesso ao site http://www.violaobrasileiro.com.br/blog/visualizar/Toninho-Horta-Chiquito-Braga-e-Juarez-Moreira-gravam-novo-disco em 15/07/2017

O CONCEITO DE IDIOMATISMO E SUA PRESENÇA NA PRODUÇÃO VIOLINÍSTICA DE JUAREZ MOREIRA

Durante o período em que realizamos a pesquisa sobre a música de Juarez, podemos acompanhar o seu processo composicional, e verificamos que a utilização do instrumento para a criação de suas obras é parte central de seu processo criativo. Constatou-se que suas obras partem de uma concepção violonística, influenciando sua construção harmônica e melódica.

2.1 O IDIOMATISMO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

2.1.1 O conceito de idiomatismo

Proveniente de *ídios*, de origem grega, "idioma" se associa ao que é peculiar, àquilo que tem um caráter particular, próprio. Em terreno linguístico, o vocábulo é usado para designar a língua que é própria de uma comunidade (CUNHA, 1997, p. 422). Da mesma forma, "idiomático" vem do grego *idiomatikós*, referindo-se ao que é relativo ou próprio de um idioma. Nessa linha, o termo "idiomatismo" faz referência a traços ou construções, peculiares de uma determinada língua, que não se encontram na maioria de outros idiomas (VILLAR, FRACO, 2001, p.1566).

Segundo a pesquisadora Claudia Maria Xatara, a "expressão idiomática" é uma "lexia complexa, indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural" (XATARA, 2001, p. 12). Inferindo que "idiomatismo" também está contido no conceito de "expressão idiomática", podemos observar que ele remete a uma construção que não possui tradução literal para outro idioma de estrutura equivalente, normalmente por não ter um significado dedutível da simples combinação dos significados dos elementos que a constituem (VILLAR, FRACO, 2001).

No campo musical, "o idiomatismo passou a designar tanto a utilização de elementos singulares do meio (i.e. o instrumento) para o qual determinada obra é composta" (NASCIMENTO, 2013, p.14), podendo ser compreendido como linguagem instrumental, quanto "aquilo que é marcadamente característico de gêneros ou estilos musicais – determinados perfis melódicos, sequências harmônicas, padrões cadenciais, células rítmicas, etc" (LEMOS, 2012, p. 28), podendo assim, ser compreendido como linguagem musical. Já para BATTISTUZZO (2009, p. 75), "o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita, com instrumentos ou vozes". Essas condições particulares se refeririam a timbre, registro, articulação, afinação, expressão, possibilidades físicas ou mecânicas e nível de exequibilidade característicos de cada instrumento (LIMA, 2013). Para SCARDUELLI (2007. p. 139), essas características são definidas como o "conjunto de peculiaridades

ou convenções que compõem o vocabulário de um instrumento". LARUE (1970, p. 24) descreve o conceito como "reconhecimento das capacidades especiais dos instrumentos, que definem, inclusive, a facilidade de execução".

No *The Harvard Dictionary of Music* (2003), encontramos a seguinte definição para o adjetivo idiomático:

> Diz-se a respeito de uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual se destina. Estas capacidades podem incluir timbres, registro, e meios de articulação, bem como combinações de altura que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro (por exemplo, um *glissando* tocado no trombone de vara em oposição a um instrumento de metal com válvulas ou um 'baixo de Alberti' tocado em um instrumento de teclado em oposição a um trombone). Muita música composta antes de 1600 foi considerada como tocável em diversos instrumentos e/ou vozes, e muita música do período Barroco não distinguia claramente os estilos melódicos de certos instrumentos e vozes de outros. A ascensão do virtuosismo (tanto vocal quanto instrumental) no século XIX está associada com uma escrita cada vez mais idiomática, mesmo na música que não é tecnicamente difícil (RANDEL, 2003, p.403)[1].

Verificamos que o idiomatismo de um instrumento está diretamente ligado à sonoridade que ele produz e a mecânica de sua execução. Nesse sentido, verificamos que alguns termos do léxico musical podem passar a ter o seu significado estendido. Por exemplo: as definições teóricas da palavra "articulação" no contexto musical têm o seu sentido ampliado quando consideradas as características "intraduzíveis" das articulações realizadas em um determinado instrumento. O *staccato* executado por um trombone apresenta aspectos sonoros diferentes do *staccato* feito por um violão, ou por um piano, ainda que a definição de *staccato* seja comum a todos, ou seja, são execuções do mesmo termo musical. Uma descrição técnica é cristalizada pela tradição de sua execução, de modo que a simples combinação dos significados de sua descrição não é suficiente para garantir que ambos os instrumentos produzam o mesmo *staccato*. A natureza específica do meio em que a mesma intenção é produzida faz com que ela sempre se concretize numa espécie de tradução.

Podemos ver que, em sua segunda edição, de 1969, o *The Harvard Dictionary of Music* apresenta uma definição para o termo "estilo idiomático" destacando a sua importância para uma orquestração:

1 Original no ingles: "Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another (e.g. a glissando on the slide trombone as opposed to a valved brass instrument or an Alberti bass on a keyboard instrument as opposed to a slide trombone). Much music from before about 1600 was regarded as suitable for diverse instruments and/or voices, and much music of the Baroque period does not distinguish clearly the melodic styles of certain instruments and voices from one another. The rise of the virtuoso (both singers and instrumentalists) in the 19th century is associated with increasingly idiomatic writing, even in music that is not technically difficult" (RANDEL, 2003, p.403).

> Um estilo apropriado para o instrumento para o qual uma música em particular foi escrita. Escrever idiomaticamente é uma questão de interesse primordial para compositores modernos, particularmente durante a orquestração de uma partitura, já que a qualidade desta é julgada em grande parte pelo grau no qual as várias partes exploram os recursos técnicos e sonoros dos instrumentos sem excedê-las. Na música antiga, no entanto, incluindo a de Bach, a questão do "estilo idiomático" é sempre controversa, uma vez que abundam exemplos em que o estilo não se conforma com as propriedades técnicas do instrumento ou voz. Por exemplo, uma peça como a Fuga em Mi maior de *O cravo bem temperado* - volume II, não está nem no estilo do cravo, nem no do clavicórdio, mas em estilo organístico ou mesmo em estilo de um conjunto instrumental (quarteto de cordas). Exemplos como esse mostram que a escrita idiomática nem sempre pode ser considerada como um critério válido para a avaliação de uma composição ou compositor (APEL, 1969, p. 401)[2].

De maneira geral, tais características e, consequentemente, o termo idiomatismo está associado àquilo que o instrumento pode fazer efetivamente do ponto de vista da execução instrumental e, portanto, está diretamente relacionado a procedimentos mecânicos. O pesquisador Eduardo Fraga Tullio (2005) parte da definição de "idiomático" encontrada em dicionários e passa pela concepção do termo dentro da linguística até sua utilização musical:

> Obras mais idiomáticas têm sido escritas devido à intensificação da relação entre intérpretes e compositores, principalmente. Segundo Borém (2000), uma avaliação do resultado sonoro da partitura diretamente com o intérprete, tanto isoladamente em cada instrumento quanto no contexto da orquestração, ainda é ferramenta mais útil no processo de confirmar, refinar ou excluir partes da escrita imaginada pelo compositor. Às vezes o idiomatismo pode parecer não estar presente de uma forma clara. Neste aspecto podem-se criar dois exemplos: partituras manuscritas que apresentam dúvidas ao intérprete na forma de execução, não demonstrando o idiomatismo presente, e segundo o compositor não deixa clara na notação da partitura a sua intenção ou forma correta de execução. Muitos compositores apresentam em suas obras aspectos idiomáticos devido a três motivos: por tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou pela aproximação com os instrumentistas (TULLIO, 2005, p. 300).

No sentido de um idiomatismo pianístico, o pesquisador Achille Picchi (2010), trata em sua tese de doutorado do que ele chama de "pianismo". O termo irá tratar das diferenças entre escrita e escritura na composição para piano. Sobre o termo ele diz:

2 Original no inglês: "A style appropriate for the instrument for which particular music is written. To write idiomatically is a matter of prime concern for modern composers, particularly in orchestral scoring, since the quality of the score is judged largely by the degree to which the various parts exploit the technical and sonorous resources of the instruments without exceeding them. In early music, however, including that of Bach, the question of "idiomatic style" is often controversial, since examples abound in which the style does not conform to the technical properties of the instrument or voice. For example, a piece such as the E-major Fugue from The Well-Tempered Clavier, vol. ii, is neither in harpsichord style nor in clavichord style, but in organ style or even instrumental ensemble style (string quartet). Examples like this show that idiomatic writing cannot always be considered a valid criterion for evaluating a composition or composer." (APEL, 1969, p. 401).

> O pianismo, que se supõe implícito na ideia de pianístico, na verdade torna-se extensivo do problema de ser pianístico, isto é, de que a obra escrita seja de fato de escrita e sonoridade típicas do instrumento e somente dele, o que imediatamente nos remete a uma diferença em ideia: o pianístico como o mecânico e funcional e o pianismo transcendendo a mecânica e indo da escrita decodificada para a escritura, como recurso estilístico composicional. (...) Ser pianístico é, necessariamente, conter pianismo; mas o pianismo não é, necessariamente o pianístico. A distinção não constitui um jogo de palavras, mas um conhecimento, envolvendo bem mais intenção do compositor que a princípio possa parecer. (PICCHI, 2010, p, 26).

Percebemos uma distinção entre os conceitos de pianístico, que está mais ligado a processos mecânicos na ordem de execução técnica, e o pianismo que se apresentaria em uma esfera além da mecânica, atingindo o nível de exploração de possibilidades intrínsecas do piano que poderiam ser codificadas em uma partitura, sendo assim utilizadas como recurso estilístico composicional. Vemos que a distinção entre os termos pianístico e pianismo aprofunda ainda mais o conceito do idiomatismo instrumental, desta forma transcendendo uma mecânica específica de um determinado instrumento e indo da escrita decodificada para a escritura, como recurso estilístico composicional explorado pela intenção do compositor. A partir destes conceitos aplicados ao piano, percebemos que poderíamos considerar o termo violonismo como um idiomatismo próprio do violão, que explora possibilidades intrínsecas do instrumento através da utilização destas características como recurso estilístico composicional. [3]

Já no que diz respeito à relação entre idiomatismo e a técnica instrumental, Pilger diz que:

> A técnica de um determinado instrumento se desenvolve na maioria das vezes por causa de compositores que, ao escreverem suas obras, transcendem o limite até então estabelecido e aceito pelos executantes. Isso muitas vezes acontece devido ao fato de o compositor conhecer demais ou de menos os instrumentos. No primeiro caso, ele escreve conscientemente por saber ser possível tal solicitação, já no segundo, é exatamente a falta de conhecimento que faz com que ele ultrapasse a barreira até então aceitável, contribuindo às vezes, sem saber, para o desenvolvimento técnico do instrumento em questão, porém não é o que se espera. Quando um compositor escreve para um instrumento que não domina, geralmente ele se associa a algum executante para que este lhe forneça os dados necessários sobre as possibilidades do instrumento (PILGER, 2010, p.763).

Verificamos a relação entre o compositor e o instrumento e a sua exploração idiomática nas palavras de Ligeti sobre a composição de seus estudos para piano, e a relação entre as sensações físicas no ato de se executar uma obra:

3 Neste trabalho o termo violonismo não será utilizado, mas o conceito do mesmo será, quando tratarmos do idiomatismo instrumental ao violão e guitarra.

> Como eu tive a ideia de compor estudos para piano altamente virtuosísticos? O ímpeto inicial foi, acima de tudo, minha técnica pianística inadequada. (...) Isto é o que eu gostaria de realizar: a transformação da inadequação em profissionalismo. (...) Para uma peça ser bem composta para o piano, conceitos táteis são quase tão importantes quanto os acústicos; então eu busquei apoio em quatro grandes compositores que pensavam pianisticamente: Scarlatti, Chopin, Schumann e Debussy. Uma variação melódica chopiniana ou uma figura de acompanhamento não é somente ouvida, é também sentida como uma forma tátil, como uma sucessão de esforços musculares. Uma peça bem composta para o piano produz prazer físico (LIGETI, 1996, p.7 a 9)[4].

Sobre as dificuldades técnicas de execução em um determinado instrumento Huron & Berec (2009) nos apresentam outra questão que permeia a definição de idiomatismo, mostrando a importância de se diferenciar o grau de dificuldade, do grau de idiomatismo atribuídos a uma obra. Segundo os autores:

> Uma obra difícil pode ser definida como uma obra que impõe demandas limitantes para o performer, como uma excepcional resistência física, habilidades motoras precisas ou altamente refinadas, exigente coordenação motora, ou outras tarefas difíceis. Quando uma obra é idiomática, compreendemos que a maneira empregada pelo compositor/músico para o alcance do objetivo musical almejado, resultou em uma dificuldade mínima para o intérprete. Ou seja, o efeito é produzido com relativa facilidade. (HURON & BEREC, 2009, p. 115)[5].

A afirmação explicita uma ideia de associação entre idiomatismo e a facilidade de execução, o que pode ser questionável e de certa forma contradiz Pilger (2010, p.763), que, de outro ponto de vista, fala em contribuições idiomáticas feitas por compositores que conhecem pouco o instrumento, e, portanto, podem incentivar o desenvolvimento técnico do mesmo. Podemos pensar que essa "facilidade" estaria mais ligada à uma "naturalidade", pois a relação entre a escrita, adaptada às possibilidades instrumentais, e a execução mecânica de determinado instrumento, pode implicar em uma execução mais fácil ou natural, do ponto de vista mecânico. Compreendemos que o idiomatismo instrumental está relacionado à linguagem instrumental, por explorar as possibilidades intrínsecas de um instrumento produzindo um objetivo musical com relativa facilidade de execução.

Em sua dissertação de mestrado em música, a pesquisadora Izabela Alvim (2012) conclui que o idiomatismo instrumental está presente quando o compositor consegue intermediar três elementos: a linguagem musical, possibilidades do intérprete e potencialidades do instrumento:

---

4 Original do ingles: "How did I get the idea of composing highly virtuosic piano etudes? The initial impetus was, above all, my own inadequate piano technique. (…) That's what I would like to achieve: the transformation of inadequacy into professionalism. (…) For a piece to be well-suited for the piano, tactile concepts are almost as important as acoustic ones; so I call for support upon the four great composers who thought *pianistically*: Scarlatti, Chopin, Schumann, and Debussy. A Chopinesque melodic twist or accompaniment figure is not just heard; it is also felt as a tactile shape, as a succession of muscular exertions. A well-formed piano work produces physical pleasure." (LIGETI,1996, p. 7 a 9).

5 Original do ingles: A difficult work may be defined as a work that places stringent demands on the performer, such as extraordinary physical endurance, highly refined or accurate motor skills, taxing motor coordination, or other awkward or strenuous tasks. By idiomatic, we mean that, of all the ways a given musical goal or effect may be achieved, the method employed by the composer/musician is one of the least difficult. That is, the effect is produced with comparative or relative ease. (HURON & BEREC, 2009, p. 115).

> Concluímos, após essas discussões, que o idiomático surge quando o compositor, durante a criação de uma obra consegue, consciente ou inconscientemente, combinar esses três elementos (a linguagem musical, as possibilidades do intérprete enquanto ser humano, e as potencialidades do instrumento ou grupo de instrumentos para o qual se destina a obra), fazendo-os funcionar de uma maneira orgânica. Ou seja, numa obra idiomática o compositor molda sua linguagem musical de forma a respeitar a configuração sonora e física do instrumento e o intérprete que, além de características físicas e psicológicas, lida com padrões de movimentos consolidados pela técnica instrumental. Uma obra musical é idiomática quando ela funciona bem naquele instrumento para qual foi idealizada não havendo conflitos na adaptação do corpo à configuração do instrumento de acordo com o material musical proposto pelo compositor. (ALVIM, 2012, p. 61 a 62).

Em outro possível significado, o idiomatismo pode ser atribuído a idiossincrasias composicionais de um autor, como o seu modo típico de organizar e desenvolver ideias musicais, ou seja, (...) "um idiomatismo autorreferencial de um compositor" (DELNERI, 2015. p. 45). Podemos relacionar o conceito de idiomatismo autorreferencial como uma procura e afirmação da identidade pessoal, como relata a pesquisadora Joana Adelaide Souto (2010) em sua dissertação de mestrado:

> O objeto (uma obra) autorreferencial é um objeto dito pessoal que referencia o autor e cuja presença real transmite não só um lado inconsciente, como encena e constrói experiências autobiográficas. (...) utilizando diferentes meios expressivos para refletir experiências autobiográficas, (...) O objeto é assim um veículo para construir uma auto-afirmação como artista e como identidade pessoal. (SOUTO, 2010, P. 10).

Exemplos do idiomatismo autorreferencial podem ser encontrados nas obras de diversos compositores, Segundo Delneri (2015), as obras de Abel Carlevaro eram baseadas em seu estudo de técnica do instrumento, ou seja, as obras partiam do princípio autorreferencial do pensamento de execução idiomática do compositor, seguindo seus preceitos de execução instrumental:

> A escrita modular e geométrica segundo um esquema pré-composicional de escrita define o que chamaremos de composição sobre uma técnica idiomática[6]. Podemos admitir que, na obra composicional de Abel Carlevaro, o idiomatismo instrumental encontra-se diretamente relacionado com o sistema por ele organizado nos Cuadernos da Serie Didactica para Guitarra (1972 a 1975). (DELNERI, 2015. p. 46)

O idiomatismo autorreferencial está relacionado à linguagem composicional, constituindo-se em procedimentos característicos que nos possibilitam identificar traços estéticos e técnicos específicos de um determinado compositor.

6 Movimentos gestuais particulares de um instrumento.

2.1.2 Aspectos idiomáticos do violão

Como apresentado no *Tratado de Instrumentação e Orquestração* de Hector Berlioz (1844), que foi, por muito tempo, um dos livros mais influentes sobre o assunto, a preocupação com a necessidade de conhecer as características intrínsecas do violão ao se compor para o instrumento são claras:

> É praticamente impossível escrever bem para o violão sem conhecer o instrumento na prática. A maioria dos compositores que o empregam está longe de conhecê-lo bem; escreveram peças de excessiva dificuldade, pobres em efeito e sonoridade (...) não podemos, repito, sem conhecê-lo na prática, escrever para violão peças a várias vozes, em escrita cerrada, nos quais todos os recursos do instrumento são utilizados. (BERLIOZ, apud PEREIRA, 1984, p.107) [7]

A família dos instrumentos de cordas dedilhadas possui uma longa tradição de instrumentistas compositores. Desde o séc. XVI, obras instrumentais, tanto para alaúde como para vihuela e guitarra, eram compostas basicamente pelos próprios executantes, o que hoje entenderíamos como compositores-intérpretes. Nomes que se tornaram canônicos do repertório do violão foram representantes dessa tradição, como Luiz Milan (1500-1561), Luiz de Narváez (ca. 1500–1552), Alonso Mudarra (1510 –1580), entre outros. Importante mencionar que a tablatura, como meio de escrita de que se serviam, era um dispositivo idiomático, por assim dizer, na medida em que determinava em primeiro lugar não a altura das notas, mas a posição dos dedos ao longo do braço.[8]

No século XIX surge o conceito do virtuoso em um instrumento, que foi amplamente desenvolvido durante o século XX. No caso do violão, que apresenta diversas particularidades e características singulares de sonoridade e mecânica, seu idiomatismo serviu como material composicional em obras de compositores como Villa-Lobos, Abel Carlevaro, Leo Brouwer, Guinga entre outros.

> (...) sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro. (...) O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática, inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente. (CARDOSO, 2006, p 12.)

Essa tradição de compositores-intérpretes, não apenas entre instrumentistas de cordas dedilhadas, se estendeu, de forma predominante, até fins do século XIX, quando se impõe uma especialização de funções no campo musical que consolida a figura do

7 BERLIOZ, Hector. A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration. Tradução de Mary Cowden Clarke. 2° edição, Londres. 1858. pp. 66 e 67.

8 Muito usada na renascença e no período barroco para a família dos instrumentos de cordas dedilhadas – lembrando que um músico da época tocava diversos desses instrumentos – a tablatura tinha a enorme vantagem de unificar a escrita, independentemente da afinação e quantidade de cordas, que variava muito entre os instrumentos. Foi também usada para teclados no período medieval e renascentista e é uma notação largamente utilizada ainda hoje para guitarra elétrica e baixo elétrico, por exemplo.

compositor que escreve para vários instrumentos – sem necessariamente dominá-los, ou tocá-los – bem como um instrumentista especializado. Inicia-se assim, uma fase de colaboração entre intérpretes e compositores, na qual um intérprete de renome contribui com seu conhecimento idiomático sobre um determinado instrumento, a fim de tornar exequível uma obra, ou apresentar as possibilidades e características instrumentais a um compositor-especialista, não intérprete. Esta forma de trabalho colaborativo possibilitou que compositores-especialistas pudessem criar obras idomaticamente adequadas para diversos instrumentos. "Deve-se principalmente à atuação de um desses grandes intérpretes, o espanhol Andrés Segóvia (1893-1987), o surgimento de uma nova fase para o repertório violonístico na qual compositores não-violonistas também passam a dedicar atenção ao instrumento" (GLOEDEN, 2008).

O violão, por ser um instrumento que possui menor relevância no panorama da grande música de concerto, em relação aos demais instrumentos convencionais, de certa forma ficou afastado dos grandes compositores dessa tradição. Porém, persiste uma grande linhagem de violonistas-compositores. Essa predominância de compositores-intérpretes estabelece uma tradição na literatura violonística de obras afeitas ao idiomatismo do instrumento. Sobre a posição do violão no universo da música erudita, Marco Pereira (1984) discorre:

> O violão é, por excelência, o instrumento do povo. E por esse motivo, sobretudo, é visto com certo desprezo por uma categoria de pessoas que cultivam a empoeirada 'música erudita'. O violão sempre foi considerado um instrumento menor em relação ao violino, ao violoncelo e ao piano. Houve mesmo uma época na qual as pessoas que ousavam aparecer em público com um violão eram imediatamente tidas como boêmios e vagabundos. (PEREIRA, 1984, p. 108)

Uma das características particulares do violão[9] é a sua afinação padrão baseada em quartas, com exceção do intervalo entre a corda 3 (sol 2) e a corda 2 (si 2), que é de uma terça maior. A afinação das cordas soltas é, da 6ª para a 1ª: mi 1- lá 1 - ré 2 - sol 2 - si 2 - mi 3, conforme se vê abaixo.

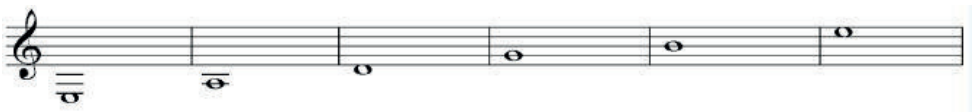


Figura 1. Afinação tradicional do violão em mi menor[10]

9 Essa também é a afinação padrão da guitarra elétrica, pois o violão e a guitarra compartilham a mesma afinação.
10 O violão é um instrumento transpositor, soando uma oitava abaixo do que está escrito e é afinado em intervalos de quartas justas (afinação padrão), com uma exceção entre a 2ª. e 3ª. corda, em que há uma terça. Segundo Vasconcelos (2002) a razão para essa quebra de intervalos de quartas justas colocando uma terça maior, é para que houvesse o intervalo de oitava justa entre a primeira e a sexta corda (Mi4-Mi2), facilitando assim a execução de acordes e escalas no instrumento, daí a sua permanência por mais de dois séculos. Afinação das cordas soltas: Corda 6 – Mi 1 Corda 5 – LA 1 Corda 4 – RE 2 Corda 3 – SOL 2 Corda 2 – SI 2 Corda 1 – MI 3

Essa afinação padrão possibilita uma geometria particular no braço do instrumento, e é assim descrita por Ismael Lima do Nascimento (2013) em sua dissertação.

> O braço do violão é dividido pelos trastes e os espaços entre cada traste são chamados de casas que geralmente chegam à quantidade de dezenove. As casas e as cordas possuem uma relação espacial cartesiana na qual uma nota é obtida pelo cruzamento entre esses dois eixos em que as cordas são representadas pelo eixo "y" e as casas pelo eixo "x" como no gráfico a seguir extraído da dissertação de Vasconcelos (2002). Como exemplo, escolhemos um ponto "A", resultante do cruzamento entre o eixo "y" no número 4 (4ª corda do violão), e no eixo "x" no número 4 (4ª casa do violão), resultando na nota Fá sustenido. (NASCIMENTO, 2013, P. 18 e 19).

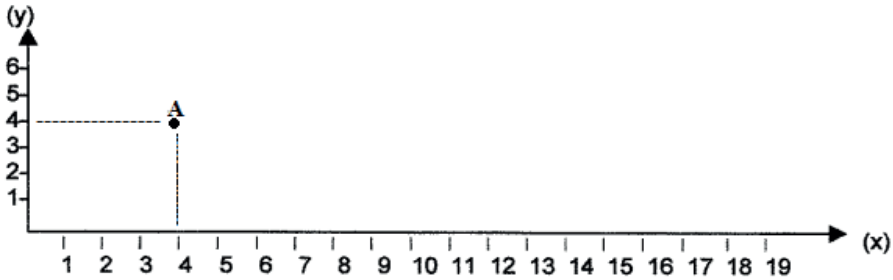


Figura 2. Gráfico representando o eixo geométrico do braço do instrumento e sua relação entre cordas (vertical) e cassa (horizontal). (NASCIMENTO, 2013, p. 19)

> O eixo "x" é invariável, sempre apresentando uma distância de um semitom na medida em que se movimenta pelas casas, mas, o eixo "y" pode variar de acordo com a afinação proposta, já que em determinadas peças, faz-se necessário a utilização de afinações alternativas para se alcançar novas possibilidades timbrísticas e de execução, ao que também se dá o nome de Scordatura. (NASCIMENTO, 2013, P. 18 e 19).

Segundo Vasconcelos (2002), essa bidimensionalidade permite que uma mesma "altura" esteja presente em outras regiões do braço do instrumento, fato que não ocorre com outros instrumentos de corda como a harpa ou o piano, proporcionando ao violão várias possibilidades de digitação. Essa geometria característica pode ser uma vantagem no sentido de que uma nota de mesma frequência pode ter timbres diferentes em outras regiões do braço do violão, possibilitando inúmeras soluções de digitação para executar um mesmo trecho musical.

Partindo desses princípios de afinação padrão e geometria característica do braço do instrumento, torna-se particularmente importante, em uma obra tonal, a escolha da tonalidade para uma escrita idiomática, principalmente pela quantidade de cordas soltas que ela abrange, pois oferece ao instrumentista maiores ou menores possibilidades de digitação, variação timbrística e de relaxamento, uma vez que algumas notas que deveriam ser pressionadas pela mão esquerda podem ser substituídas por cordas soltas. Com a

utilização de cordas soltas, podemos ter notas pedais, baixos com maior expansão de tessitura em relação a uma melodia, etc. Por exemplo, se o centro tonal é Mi Maior, teremos a 1ª (Mi), 2ª (Si), 5ª (Lá) e 6ª (Mi) como cordas soltas pertencente ao centro tonal, se a tonalidade fosse Mi Menor, além das quatro cordas anteriores, teríamos a 3ª corda (Sol) dentro do centro tonal, facilitando assim, a exequibilidade de alguma peça nessa tonalidade.

Nascimento (2013) observa que Villa-Lobos se utilizou deste recurso em sua obra para violão solo, pois se observarmos as tonalidades dos doze estudos para violão, com as respectivas possibilidades de utilização das cordas soltas, chegaremos à conclusão que o compositor priorizou a utilização de um centro tonal que buscasse abranger as cordas soltas do instrumento em relação às notas da escala por tonalidade.

Estudo 1 – Mi menor (6 cordas soltas)

Estudo 2 – Lá maior (5 cordas soltas)

Estudo 3 – Ré maior (6 cordas soltas)

Estudo 4 – Sol maior (6 cordas soltas)

Estudo 5 – Modal - Dó maior – (6 cordas soltas)

Estudo 6 – Mi menor (6 cordas soltas)

Estudo 7 – Mi maior (4 cordas soltas)

Estudo 8 – Dó# menor (4 cordas soltas)

Estudo 9 – Fá# menor (5 cordas soltas) Pedal

Estudo 10 – Modal - Si menor (6 cordas soltas)

Estudo 11 – Mi menor (6 cordas soltas)

Estudo 12 – Lá menor (6 cordas soltas).

No caso do violão, podemos identificar diversas características particulares do instrumento que denotam seu idiomatismo, como a exploração de cordas soltas, campanellas[11], harmônicos, ressonância e modelos fixos de mão esquerda, que se deslocam de forma paralela ou perpendiculares à direção do braço.

Uma das características idiomáticas citadas acima, a campanella, é uma palavra italiana para “pequeno sino”. A digitação de campanella no violão consiste na ideia de executar uma passagem que teria notas tocadas em uma mesma corda, como uma escala, sendo executadas as mesmas notas em cordas diferentes, com movimentos que lembram a execução de um arpejo. A campanella é uma técnica característica da execução violonística possibilitada por encontrarmos as mesmas notas em diversas posições do braço:

11 É um efeito resultante da ressonância de cordas presas e soltas em que as notas geralmente estão dispostas em graus conjuntos resultando em uma sonoridade similar à da harpa ou dos sinos.

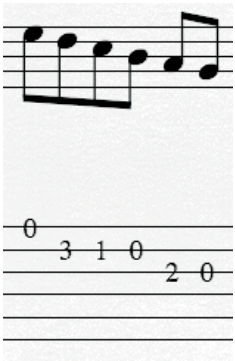


Figura 3. Exemplo de escala com notas na mesma corda.

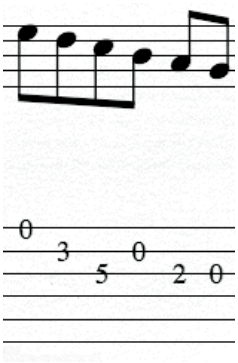


Figura 4. Exemplo de escala com notas em campanella.

A característica de execução em campanella, de escalas com notas em outras cordas é proporcionar uma ressonância em cada nota. Geralmente, soa muito mais legato do que tocar em uma escala com notas na mesma corda. Essa possibilidade de execução possibilita, frequentemente, a exploração de dissonâncias de notas próximas.

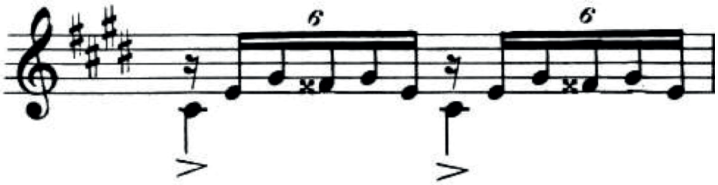


Figura 5. Estudo 8 de Villa-Lobos, exemplo de campanella. (c. 32)

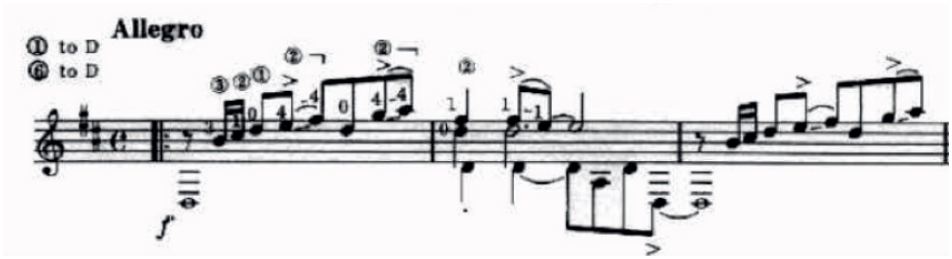


Figura 6. Sunburst de Andrew York, escala em campanella. (c. 1 a 3).

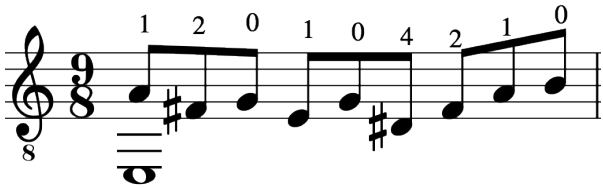


Figura 7. Exemplo de campanella em Conversa Comigo Mesmo. (c. 34).

Outra característica é a utilização de harmônicos, que podem ser apresentados em duas categorias principais: os harmônicos naturais e os harmônicos artificiais. Os harmônicos naturais no violão são assim descritos por Nascimento:

> Os harmônicos naturais são produzidos ao colocar um dedo da mão esquerda sobre umas das divisões do traste de uma determinada corda, pulsando a corda em seguida e levantando o dedo da mão esquerda rapidamente para que soe a nota harmônica. As divisões em que as notas harmônicas soam com uma maior definição são entre as casas: XII-XIII, soando uma oitava em relação à nota da corda solta; VII-VIII, soando uma décima segunda (quinta justa oitavada) em relação à nota da corda solta e entre as casas V-VI, soando uma oitava mais aguda que a primeira em relação à nota da corda solta. No "Prelúdio n.4" de Villa-Lobos, o compositor se utiliza deste recurso idiomático para compor o material temático desta peça e no exemplo abaixo, extraído do referido prelúdio, podemos ver a utilização dos harmônicos naturais nas três principais divisões supracitadas. (NASCIMENTO, 2007, P. 27)

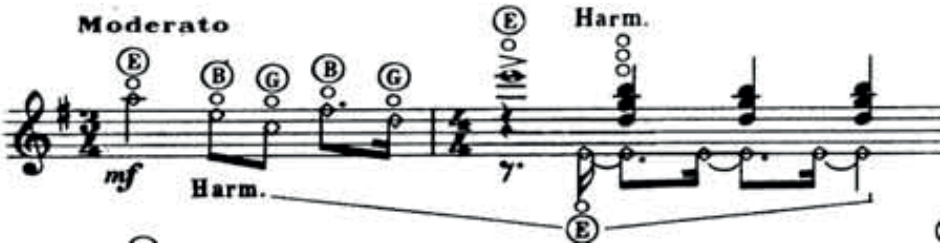


Figura 8. Harmônicos naturais no Prelúdio 4 de Villa Lobos. (c. 1 e 2)

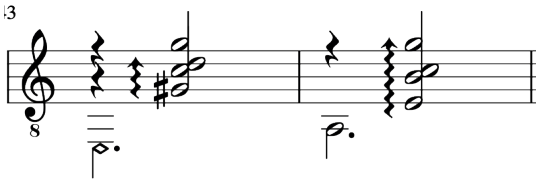


Figura 9. Harmônico natural em Valsa para Maria de Juarez Moreira. (c. 13 e 14).

O pesquisador Celso Tenório Delneri relata como o compositor, instrumentista e professor Abel Carlevaro utilizou a concepção da mecânica do violão e suas características idiomáticas como ponto de partida para seu processo composicional, explorando a geometria característica da execução do instrumento, e sua afinação padrão, baseada em intervalos quartais e posições fixas de mão esquerda.

> A escrita dos Cinco Estudios (Homenaje a H. Villa-Lobos) estende-se pelos anos de 1970 a 1987. A ideia desses Estudos estava delineada e o primeiro a ser composto é o de número 2. Uma análise Estudio n.2 será objeto de nosso presente trabalho e apresenta uma técnica de escrita modular (BROUWER, 2004, pg.), resultante da apresentação dos dedos 1 – 2 – 3 – 4 (mão esquerda) sobre a escala (braço com casas divididas em casas), onde cada dedo está sempre em casas consecutivas do violão. Portanto, não se trata apenas de uma sequência, mas essa está associada com uma geometria (desenho resultante da apresentação dos dedos) que resulta na denominação de Abel Carlevaro de movimento transversal. Essa decisão pré-composicional (Simms, 1986: 89-90), baseada na digitação na escala do violão associada à scordatura[12], resulta numa relação de alturas, harmonia, de textura densa de amplitude fechada, impulsionado pelo ritmo do candombe, criando uma atmosfera única e definida por arquétipos de acordes que manifestam relações sem funcionalidade harmônica, mas com um contorno motívico que garante uma forte unidade interna para além da geometria do movimento. Desse processo composicional, surge uma concepção harmônica, resultante de uma observação aguda um material sonoro novo e lógico de composição. (DELNERI, 2015, P. 68).

12 Afinação natural ou cordas soltas do violão (E2, A2, D3, G3, B3, E4)

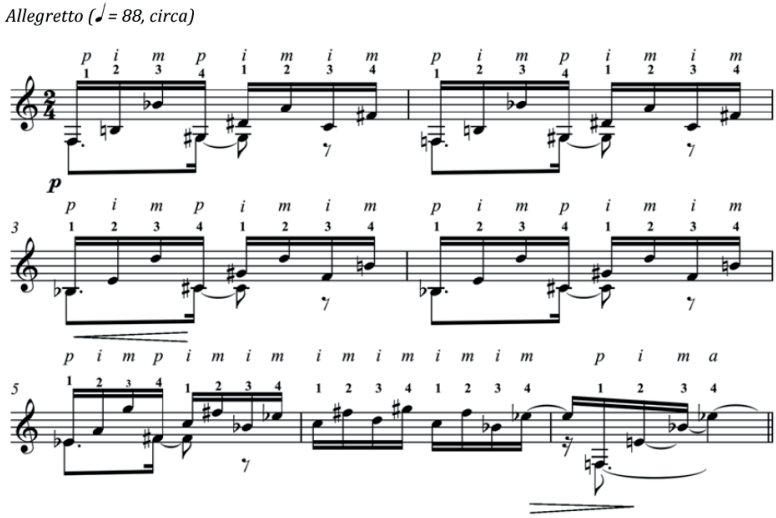


Figura 10. *Estudio n.* 2[13] (1970) de Abel Carlevaro, apresentando uma mecânica onde cada dedo está sempre em casas consecutivas do violão, originando uma movimentação técnica associada com uma geometria (desenho resultante da apresentação dos dedos). (c. 1 a 7).

A consciência da técnica violonística de Abel Carlevaro e a sua preocupação com os aspectos técnicos da execução instrumental, permeia grande parte de sua obra como compositor:

> O posicionamento da mão esquerda no braço do violão está ligada à maneira de colocar os dedos em relação aos espaços e cordas, consequência de um trabalho conjunto e harmônico do braço (do violonista), antebraço, punho, mãos e dedos. Um posicionamento correto da mão será resultado de um conhecimento prévio, adquirido através do tempo e, de tal maneira, que seja reflexo fiel de uma atitude mental. (CARLEVARO, My Guitar and My World, 2006 p. 36)[14]

Como no caso descrito acima, o compositor parte de um pressuposto mecânico como uma de suas concepções instrumentais para compor esse estudo. No dicionário Grove, os autores Howard Ferguson e Kenneth L. Hamilton, definem o gênero musical Estudo como "uma peça instrumental concebida inicialmente para explorar e aperfeiçoar determinada faceta da técnica performática." (GROVE, 2001, p. 622).

Podemos dizer que uma escrita idiomática, sob o prisma técnico-instrumental, é aquela que, em sua construção, busca movimentos mais naturais para o instrumento,

13 Carlevaro sempre deixa algum texto sobre como proceder para um bom resultado sonoro e técnico a partir de um controle consciente dos movimentos do conjunto braço, mãos e dedos (Carlevaro, op. cit. 1975). Ao final do Cuaderno 4 (1974), temos a partitura de um fragmento extraído do Estudio n.2, no qual o motivo baseado no movimento transversal e digitação dos dedos seguem a ordem: 1 – 2 - 3 – 4. Trata-se da conclusão da parte A desse estudo que se observa uma sonoridade onde não existem cordas soltas, tornando possível transpor, com o mesmo dedilhado, através do braço do violão apenas com uma mudança da posição inicial e mantendo-se o desenho original.

14 Original do ingles: The positioning of the left hand on the guitar neck is linked to the way the fingers are placed in relation to the spaces and strings, as a consequence of a harmonic working of the guitarist's arm, forearm, wrist, hands and fingers. A correct positioning of the hand will be the result of a prior knowledge acquired through time and, in such a way, as a faithful reflection of a mental attitude.

ou movimentos ergonômicos, cuja execução possibilitará um melhor aproveitamento na relação esforço/resultado. Seguindo esse princípio, determinados movimentos – como os arpejos circulares[15], segundo Pujol são "fáceis para a velocidade pela natural disposição dos dedos" (PUJOL, 1971. P. 94), "assim como digitações, com posições, ou partes das posições fixas de dedos da mão esquerda" (como as exemplificadas a seguir) são mais naturais para o violonista e, por isso, mais idiomáticas" (CARLEVARO, 1985, p.77). Ao se buscar uma natureza no movimento, segundo a ergonomia, e compreendendo as possibilidades e limitações do violão, o compositor consegue alcançar um maior grau de resultados técnicos-interpretativos em uma obra.

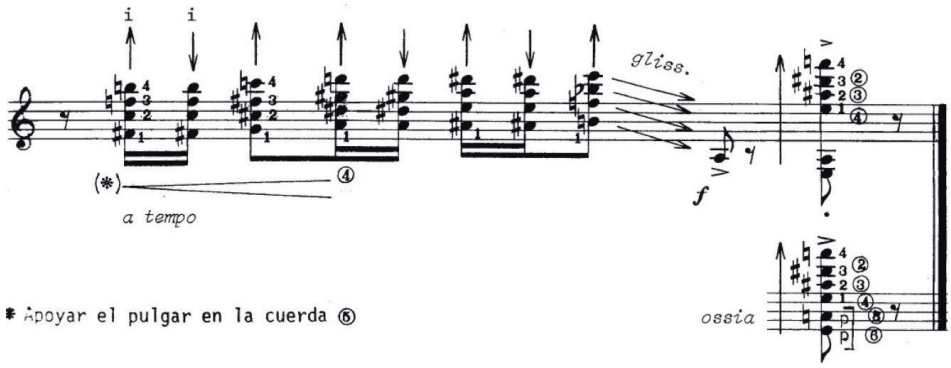


Figura 11. Verificamos que, no trecho final do *Estudo n.* 4 de Abel Carlevaro (acima) e abaixo, o diagrama que corresponde ao primeiro, segundo e terceiro acordes do trecho em questão, a disposição da mão esquerda é a mesma em diferentes posições do braço do instrumento. (último compasso).

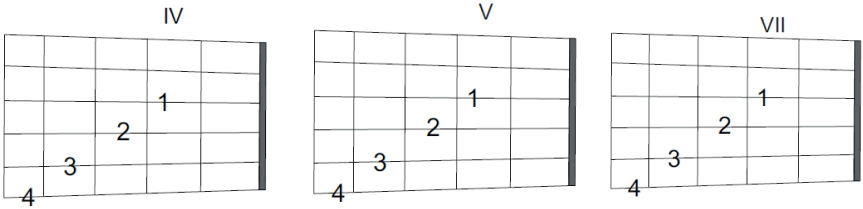


Figura 12. Posições de digitação iguais ao longo do braço.

Podemos perceber que em um procedimento composicional existe uma escrita ou um processo de notação, ou registro que apresenta um código representativo de intenção a ser decodificado em procedimentos técnicos-mecânicos. No caso de um intérprete que compõe ao instrumento e não escreve ou registra[16] sua obra de alguma forma, o próprio procedimento técnico ao executar uma peça pode passar a ser o registro de uma

15 Arpejos em cordas contínuas que mantém a ordem de ataque dos dedos da mão direita em conformidade com sua ordem fisiológica e que por isso, possibilitam maior velocidade. Ex.: arpejos com a formula PIMA.
16 Registro esse que pode ser realizado por meio de gravações de áudio, vídeo, etc.

composição através da memória motora. Os procedimentos mecânicos aliados a uma intenção composicional sonora fazem da escrita um registro não só de intenções musicais, mas de gestos físicos e procedimentos técnicos. Dessa forma, verificamos que a escrita não consegue conter a completude do evento musical, e que a execução de uma obra, por meio da sua decodificação, constitui uma forma complexa de representação com diversas possibilidades. Decisões musicais, além de procedimentos mecânicos, passam pela decodificação de um objeto musical por parte do performer, e essas variáveis se tornam elementos de escolha interpretativa. Criando assim uma performance de uma obra musical escrita através de uma tradução em procedimento gestual.

> A técnica idiomática de composição parte de um material sonoro, decorrente do mecanismo instrumental, para construir um discurso poético e imaginativo que transforma o trabalho em obra. (DELNERI, 2015, P. 71)

2.1.3 O idiomatismo e o violão brasileiro

No Brasil, temos uma grande tradição de violonistas-compositores, que criam suas obras a partir do instrumento. No período do final do sec. XIX e início do XX surgiam violonistas que também eram compositores como: Quincas Laranjeiras (1873-1935), João Pernambuco (1883-1947), Américo Jacomino (1889-1928) e Dilermando Reis (1916-1977), cujo repertório era formado por choros, valsas, polcas e maxixes, em sua maioria composições próprias, iniciando assim a tradição de compositores-intérpretes do violão brasileiro.

> A obra de João Pernambuco dá o passo inicial para a formação do repertório de choros escritos para o violão no Brasil, compreendendo-se aqui na acepção mais abrangente do termo (valsas, maxixes, tangos e porque não, choros), uma produção até então inexistente e que se destaca no campo instrumental pelo pioneirismo no casamento de soluções extremamente violonísticas a serviço de uma elaboração surpreendentemente musical. Sua obra é lírica sem ser derramada, é vibrante, virtuosística e explora com muita felicidade as peculiaridades do instrumento. Não teria sido por acaso, que tanto se tem divulgado a frase proferida por Heitor Villa-Lobos: "Bach não se envergonharia de assinar seus estudos" (TABORDA, 2004, p. 142).

Seguindo a tradição de compositores-intérpretes do violão brasileiro, temos grandes nomes[17] que, em maior ou menor medida, criaram sua obra a partir do contato direto com o instrumento. Nomes esses, a que se somam representantes mineiros como Chiquito Braga (1936), Toninho Horta (1948) e Juarez Moreira (1954), objeto de nossa análise.

Vemos também em alguns compositores-intérpretes brasileiros a busca em incorporar a suas composições elementos harmônicos oriundos do jazz e da música impressionista francesa como Aníbal Sardinha (1915-1955), o Garoto, e Luiz Bonfá (1922-2001), contribuindo assim, para a expansão estética da linguagem musical do violão

17 Alguns nomes representativos, entre muitos outros: João Teixeira Guimarães, o "João Pernambuco" (1883- 1947); Joaquim Santos, o "Quincas Laranjeira (1873 - 1935); Anibal Augusto Sardinha, o "Garoto" (1915–1955), Dilermando Reis (1916-1977), Laurindo Almeida (1917–1995), Zé Menezes (1921 – 2014), Luiz Bonfá (1922–2001), Baden Powell (1937–2000), Sebastião Tapajós (1942), Hélio Delmiro (1947), Guinga (1950), Sergio Assad (1952).

brasileiro. Ao introduzirem novos elementos estéticos e harmônicos, esses compositores propõem uma expansão do pensamento idiomático, pois ao apresentarem uma sonoridade até então inédita através da incorporação de procedimentos originais como a utilização de novos acordes e escalas, são apresentados elementos técnico-interpretativos originais, que passaram a integrar a tradição do violão brasileiro, chegando a constituir uma linguagem musical como no caso do "choro moderno".

> Numa época em que a música popular urbana, a prática dos regionais de choro e a música do rádio em geral priorizavam a melodia, notamos que Garoto se deixa "influenciar" pelo jazz, cujo contato mais próximo aconteceu durante suas viagens aos Estados Unidos da América. Através de sua música, percebemos uma utilização de acordes dissonantes, harmonia expandida, cadências com dominantes estendidas e substitutas. O improviso e a experimentação devem ter imprimido, no músico atento e inquieto, um conceito sonoro que irá se estampar em sua música, nas composições, onde a liberdade e a tradição podem se encontrar. O conceito de "choro moderno" fica, então, adotado para definir um estilo onde o campo harmônico é alargado e imprevisível (DELNERI, 2009, p. 17).

Se a obra dos violonistas-compositores, como é de se esperar, guarda características idiomáticas muito evidentes, isso muitas vezes pode representar uma limitação no processo composicional, condicionando em alguma medida, o compositor a buscar caminhos mecânicos já conhecidos, ou a "compor com os dedos". (MOREIRA, 2017).

Veremos um compositor que ultrapassou muito as fronteiras do violão, como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), apresentar em sua obra para o instrumento uma escrita profundamente idiomática. Sendo ele mesmo um hábil violonista, soube utilizar as características intrínsecas do instrumento, explorando novas possibilidades técnicas em seus *12 Estudos* e apresentando elementos da música brasileira em diversas de suas composições para violão solo, utilizando-se do idiomatismo como elemento fundamental em suas composições e a serviço de um melhor resultado técnico-expressivo.

Marco Pereira (1984. p. 109.)[18], ao tratar do idiomatismo na música violonística brasileira, em sua dissertação sobre a obra para violão de Villa-Lobos, afirma que:

> Villa-Lobos foi, seguramente, o primeiro a utilizar aquilo que lhe era exclusivo [ao violão], a essência do instrumento, como material temático. Ele se serviu, frequentemente, de evidências digitais para construir sua matéria musical, partindo de uma digitação prefixada para obter certos resultados sonoros. Isto é de suma importância visto que sua atitude não era só de impor ao instrumento os sons que estavam em sua mente, mas também de fazer com que ele soasse com sua linguagem própria. (PEREIRA, 1984, p. 109)

Na citação de Marco Pereira, podemos constatar a busca de um idiomatismo instrumental do violão nas composições de Villa-Lobos, onde certas configurações de digitação prefixadas são utilizadas como meio para atingir resultados sonoros típicos do violão, como paralelismo horizontal, que é a utilização de formas idênticas ao longo do braço do instrumento e formulas de dedilhados constantes.

18 Marco Pereira, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília: Musimed, 1984.

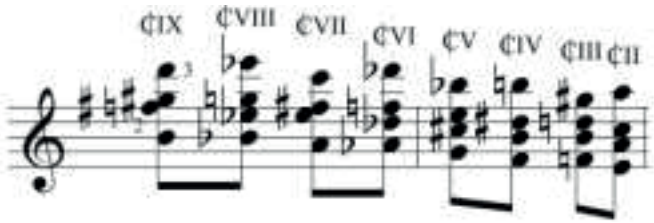


Figura 13. *Estudo n.* 6 de Villa-Lobos. Exemplo com a utilização de paralelismo horizontal com dois padrões distintos no Estudo n.6.[19](c. 24 e 25).

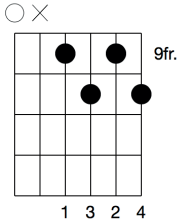


Figura 14. *Estudo n.* 6 de Villa-Lobos. Padrão de digitação do paralelismo. Forma 1.

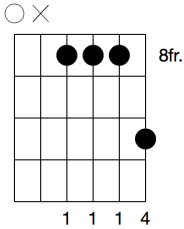


Figura 15. *Estudo n.* 6 de Villa-Lobos. Padrão de digitação do paralelismo. Forma 2.

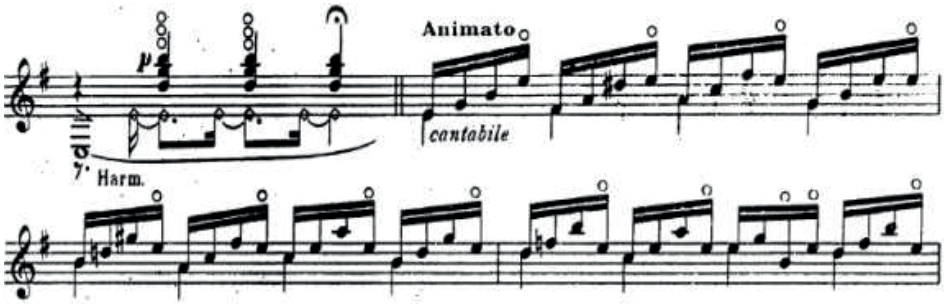


Figura 16. H. Villa-Lobos- *Prelúdio 4.* Padrão de digitação da mão direta P-I-M-A, Paralelismo quase idêntico na mão esquerda nos compassos 11 a 13. (c. 10-13)

19 Este procedimento é utilizado em um contexto tonal, consistindo em uma sequência de dominantes em ciclo de 5as.

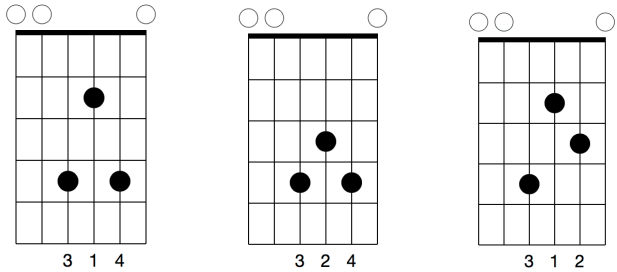


Figura 17. Diagramas apresentando a digitação de posições de mão esquerda quase fixas no *Preludio 4* de Villa-Lobos do trecho acima.

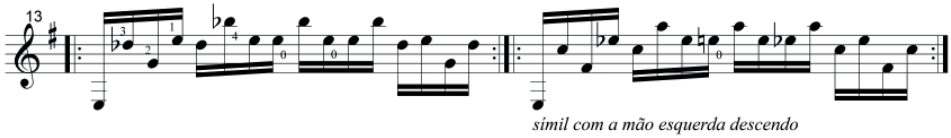


Figura 18. Villa-Lobos - *Estudo n.1*, paralelismo de posição de mão esquerda e padrão de dedilhado de mão direita, p i p i p m i a m a i m p m p l (c. 13 a14)

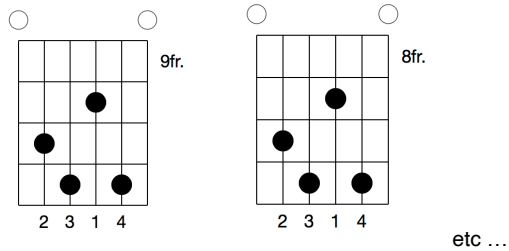


Figura 19. Villa-Lobos - Estudo n.1. Posição fixa de mão esquerda na execução do paralelismo com forma de acordes diminutos e campanellas formando notas pedais nas duas cordas Mi do violão. (c. 11 a 21)

Vejamos abaixo outro exemplo com digitação fixa. Nesse exemplo, retirado dos compassos 22 a 26 do *Estudo n.12* de Villa-Lobos, percebemos a simetria no sentido vertical através do formato da digitação que a melodia sugere, sendo sempre a mesma em todas as cordas, como podemos observar no exemplo extraído, e nas figuras que se seguem que revelam a simetria da digitação e o movimento vertical. Os círculos na parte superior das notas na figura 10 indicam que estas devem ser executadas nas cordas soltas do instrumento, outra característica idiomática que possibilita relaxamento ao intérprete.

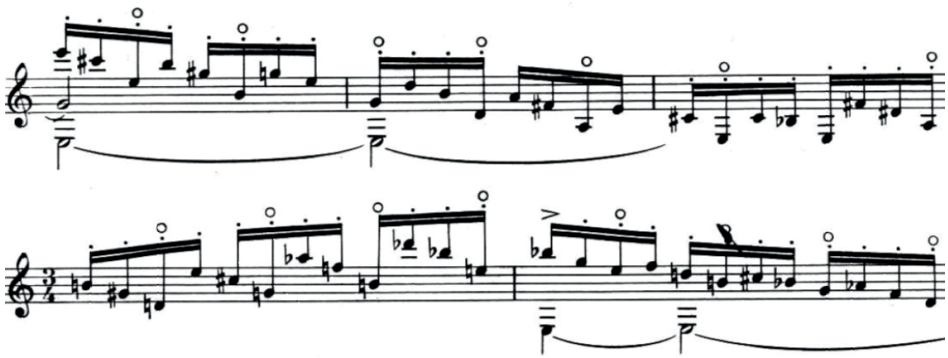


Figura 20. *Estudo n.12* do Villa-Lobos (c. 22 a 26)

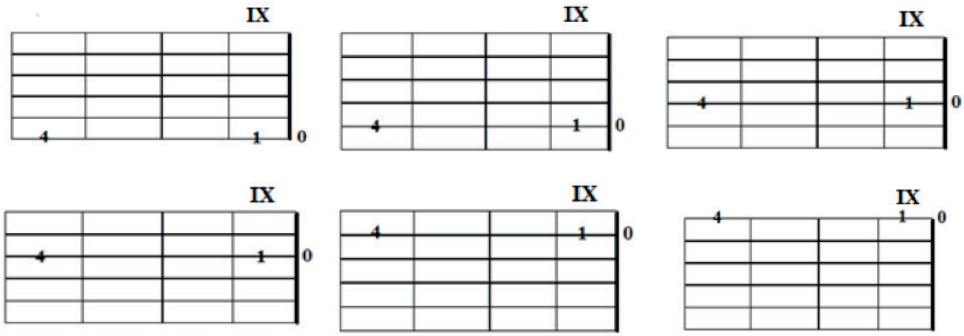


Figura 21. Representação gráfica das posições fixas da digitação da melódica do *Estudo 12* de Villa-Lobos; a digitação é a mesma para todas as cordas. (c. 22 a 26). (NASCIMENTO, 2013, P. 25)

No Prelúdio 3 de Villa-Lobos, o compositor novamente explora a utilização de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas para criar uma nota pedal. Esta movimentação da mão esquerda gera novas relações harmônicas com a nota pedal da corda solta. Seguindo Cardoso:

> Observemos com atenção a relação das cordas soltas com a forma fixa de mão esquerda. Na música de Villa-Lobos, a corda si solta representa a terça da primeira forma (Sol com sétima), a nona da segunda forma (Lá com sétima e nona), a décima-primeira aumentada da quarta forma (Fá com sétima e décima-primeira aumentada), e a quinta justa da quinta forma (Mi com sétima). A corda si solta funciona como um pedal, desempenhando um papel harmônico diferente dependendo do deslocamento realizado pela forma fixa de mão esquerda, forma esta que guarda as relações entre os dedos idênticas – será sempre um acorde maior com sétima, somando-se a este a tensão resultante da interação com a corda si solta (CARDOSO, 2006, p. 119).

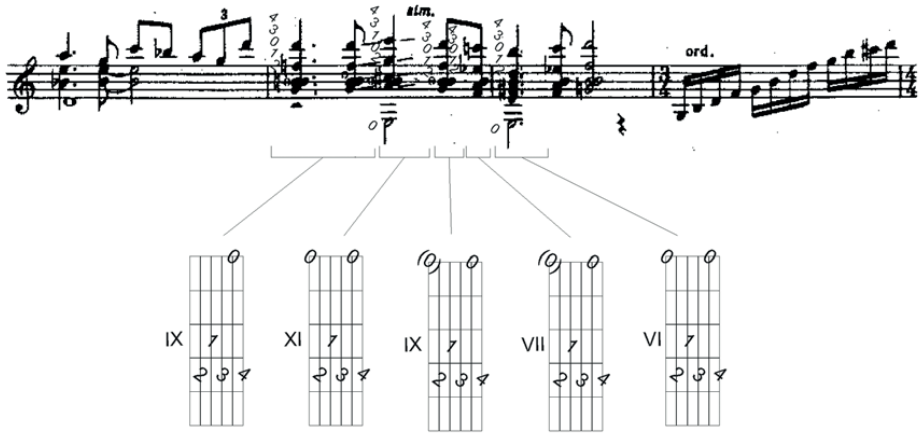


Figura 22. Villa-Lobos, *Preludio n. 3*, utilização de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas para criar uma nota pedal (c. 15 a 18) (CARDOSO, 2006, p. 118)

Com esse procedimento de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas, o compositor consegue construir relações harmônicas sofisticadas, que se enriquecem pelas dissonâncias que surgem pela movimentação destas formas, além de possibilitar uma execução natural ao intérprete. Essa "forma" sobre uma mesma disposição dos dedos pode se movimentar tanto no sentido vertical, horizontal e transversal no braço do violão.

> Villa-Lobos usa as formas com um propósito bastante radical, típico da vanguarda modernista com a qual apresenta afinidade, buscando um efeito característico do instrumento, num universo mais francamente atonal, ou poli-tonal – apesar da melodia sugerir arquétipos tonais, e nunca se desligar completamente da tonalidade, muitos dos acordes não podem ser pensados em termos de funções harmônicas. Já Guinga trabalha com esses elementos dentro de um limite tonal mais claro, onde podemos facilmente enxergar as relações harmônicas (CARDOSO, 2006, p. 109).

Cardoso (2006) demonstra um exemplo deste procedimento idiomático da utilização de posições fixas de mão esquerda no braço do violão na obra de Guinga em sua dissertação de mestrado:

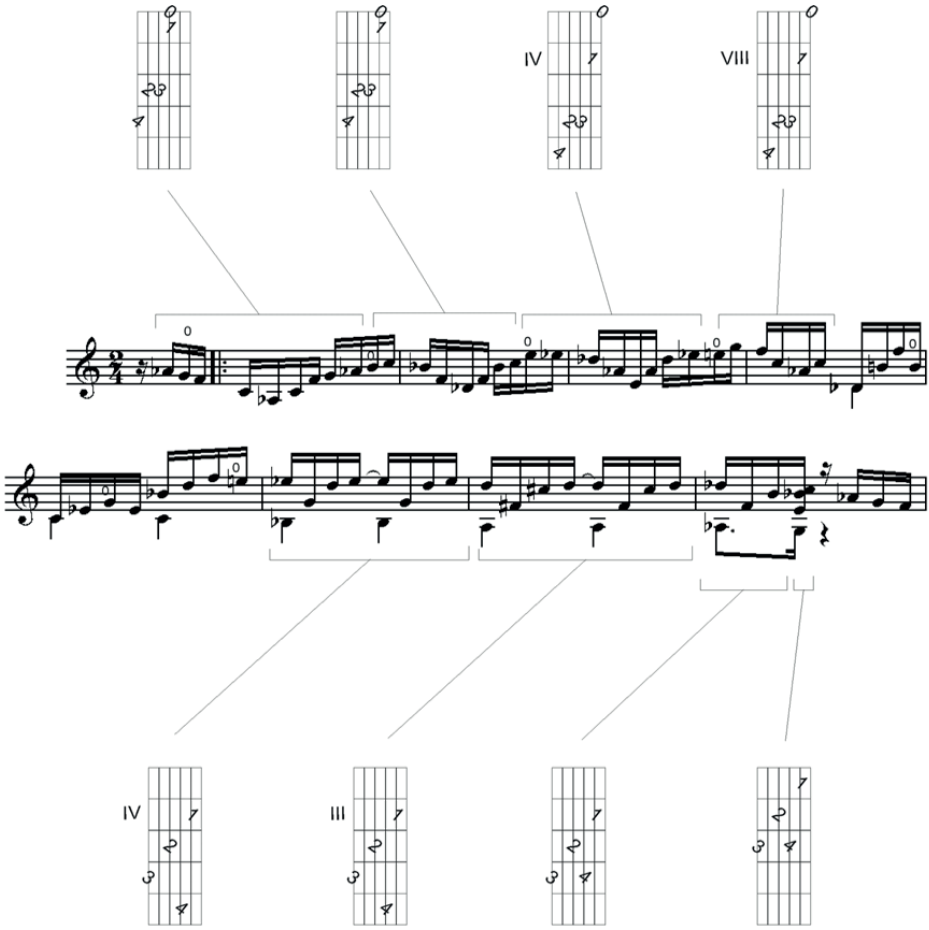


Figura 23. *Perfume de Radamés* de Guinga, procedimento idiomático do violão com a utilização de posições fixas da mão esquerda e padrões de arpejos recorrentes na mão direita. (c. 1 a 8) (CARDOSO, 2006, p. 81)

> No caso do violão, existem três aspectos intimamente relacionados, utilizados por compositores do século XX e que produzem um idiomatismo instrumental do qual Guinga faz uso: 1) o deslocamento da mão esquerda, com três planos de ação: movimento transversal, movimento vertical e movimento horizontal; 2) o uso das formas dentro desses três tipos de movimento, ou seja, forma: correspondendo a apresentação de uma determinada disposição dos dedos da mão esquerda em uma posição do violão, escalar ou em acordes, com e sem cordas soltas, transposta para outra região; 3) a inclusão das cordas soltas, como fator colorístico e de possibilidades harmônicas. (ESCUDEIRO, 08/10/2010)

Podemos observar na literatura para violão, vários exemplos oriundos de violonistas-compositores, desse procedimento idiomático que explora a relação das cordas soltas com a forma fixa de mão esquerda.

No próximo exemplo, vemos a utilização deste procedimento por Chiquito Braga na música *Denise 10* presente no álbum *Instrumental no CCBB* (1992), em que o compositor-intérprete explora a própria topografia do violão para a obtenção de estruturas distintas feitas a partir da repetição de posições da mão esquerda.

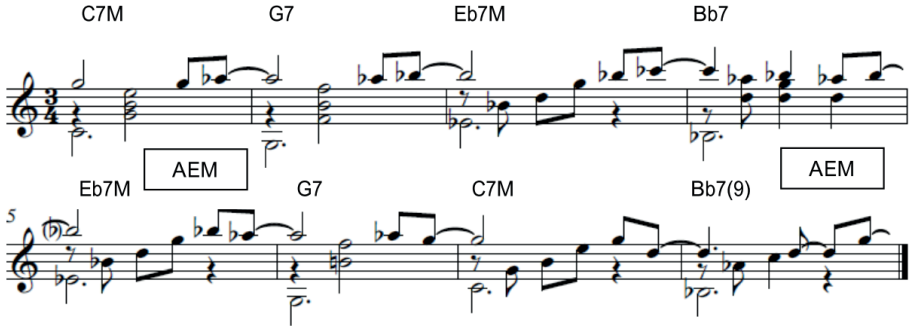


Figura 24. Simetria no movimento melódico e harmônico em “Denise 10”, álbum *Instrumental no CCBB*. (LOVISI, 2017, p. 167).

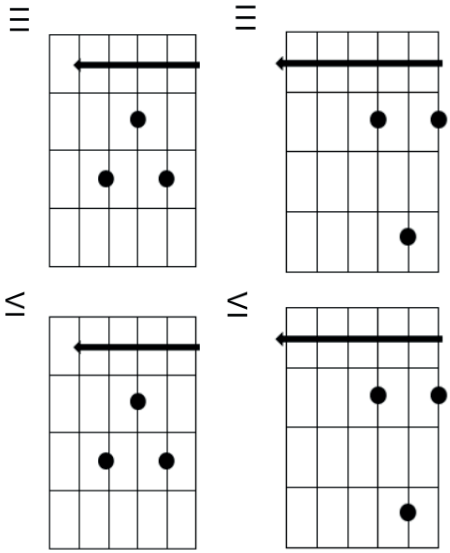


Figura 25. Simetria nos acordes de “Denise 10”, álbum *Instrumental no CCBB*.

Percebemos que a utilização de formas fixas de mão esquerda gera um perfil simétrico da melodia e do acompanhamento, permitindo ao violonista criar uma sofisticada estrutura harmônica a partir do processo de movimentação da mão esquerda. Na introdução de *Conversa Comigo Mesmo* vemos o mesmo procedimento composicional sendo utilizado por Juarez: utilização de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas para criar uma nota pedal, gerando assim novas relações harmônicas.

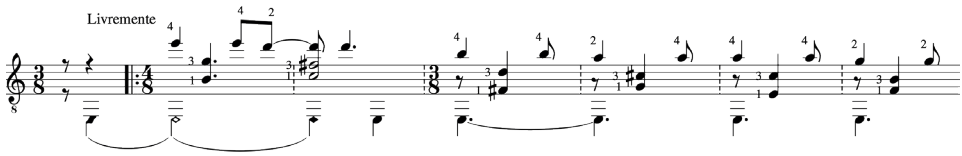


Figura 26. Introdução de *Conversa Comigo Mesmo*, apresentando formas fixas de mão esquerda. (c. 1 a 5)

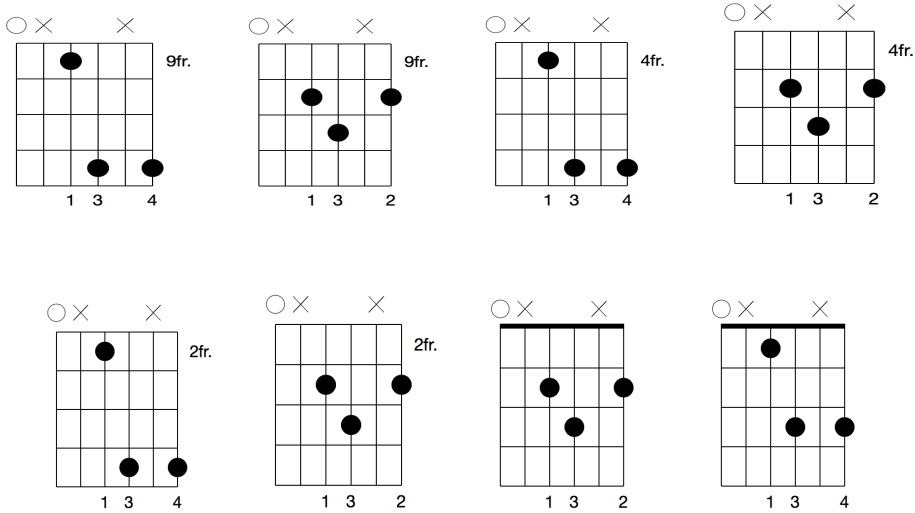


Figura 27. Diagrama de utilização de formas fixas de mão esquerda e cordas soltas para criar uma nota pedal em *Conversa Comigo Mesmo* de Juarez Moreira. (c. 1 a 5).

Juarez se utiliza de procedimento semelhante na introdução da música *Castelo*, na qual novamente vemos posições fixas de mão esquerda, utilizadas para criar perfis harmônicos e melódicos que se movimentam através do braço do instrumento, com digitações semelhantes, apenas modificando o posicionamento das casas.

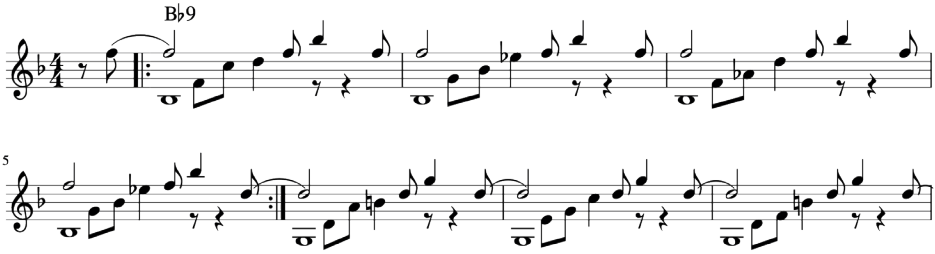


Figura 28. Introdução da música *Castelo*, onde Juarez se utiliza novamente de posições fixas de mão esquerda ao longo do braço. (c. 1 a 7).

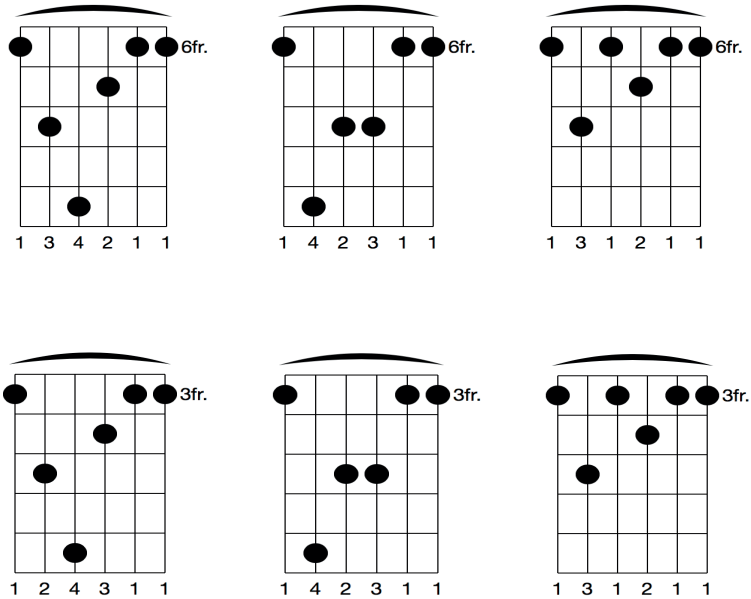


Figura 29. Diagrama de utilização de formas fixas de mão esquerda na música *Castelo*. (c. 1 a 7).

Novamente, na introdução da música *Encapetado*, Juarez se utiliza deste procedimento, posições fixas de mão esquerda para criar perfis harmônicos e melódicos que se movimentam através do braço. Nesse caso, Juarez cria um aumento de tensão harmônica constante em direção a um registro mais agudo preparando a entrada da melodia.

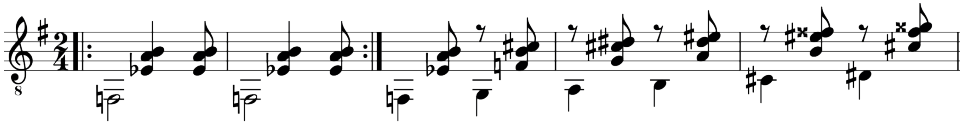


Figura 30. Introdução de *Encapetado*[20], posições fixas de mão esquerda, utilizadas para criar perfis harmônicos e melódicos, que se movimentam através do braço para criar tensão harmônica. (c. 1 a 5).

20 Introdução apresentada em versão ao vivo e em entrevista.

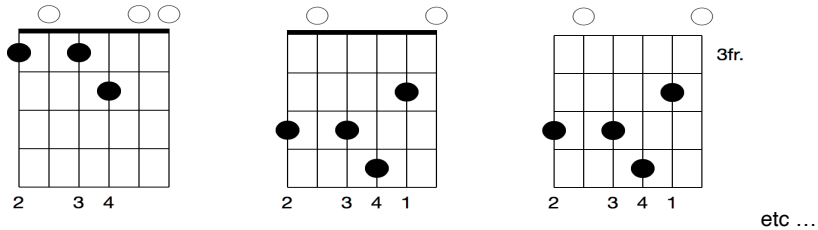


Figura 31. Diagrama de utilização de formas fixas de mão esquerda na música *Encapetado. (c. 1 a 5).*

Na introdução da música *Trópicos*, faixa que abre o álbum *Juá*, de 2007, novamente encontramos procedimento semelhante, com posições fixas da mão esquerda e uma fórmula de arpejo (PIMA) circular na mão direita.

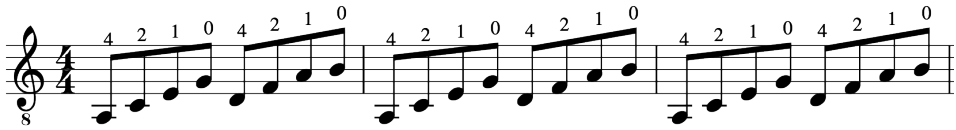


Figura 32. Introdução da música *Trópicos*, posições fixas de mão esquerda com arpejos circulares. (c.1-3)

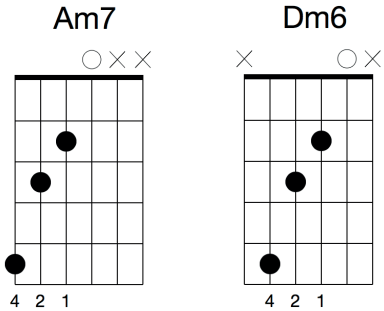


Figura 33. Diagrama das posições fixas da mão esquerda na introdução da música *Trópicos*. (c. 1 a 3)

Verificamos novamente esse procedimento no arranjo para violão solo de *Someday my prince will come*, do álbum *Juarez Moreira Solo* (2003), no qual o intérprete rearmoniza intensamente a música, e se utiliza novamente de posições fixas de mão esquerda. Segundo Lovisi (2017),

(...) se observa no diagrama a seguir como os acordes feitos por Juarez mantém o mesmo padrão intervalar quartal. O primeiro acorde, *lá#_-_mi_-_sol_#_#* possui os intervalos de "quinta diminuta" (que pode ser enarmonicamente visto como uma "quarta aumentada") e "terça aumentada" (enarmonicamente uma "quarta justa"). O segundo acorde, *sol_#_-_ré-_sol_*, aparece com os intervalos de "quinta diminuta" ("quarta aumentada") e "quarta justa": (LOVISI, 2017, P. 234)

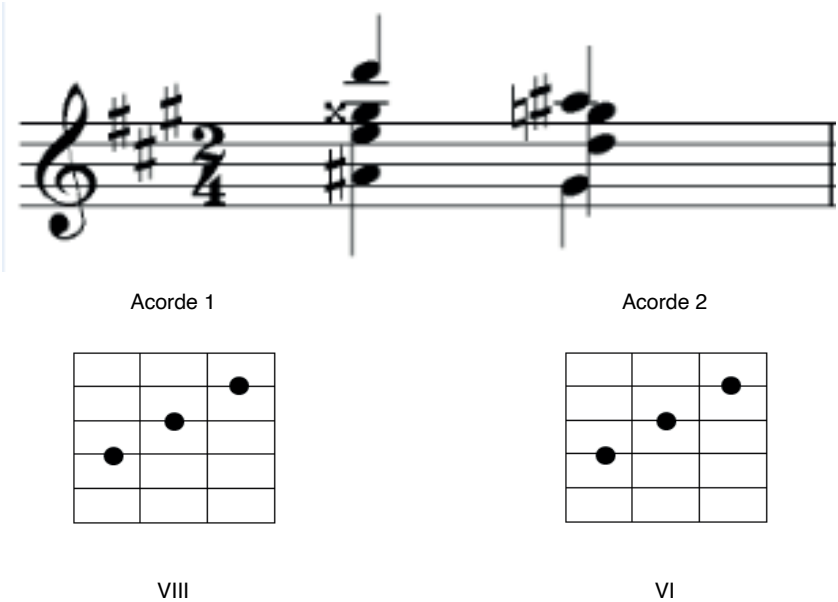


Figura 34. Acordes e seus diagramas de mão esquerda, nos diagramas não consta a melodia harmonizada, apenas os acordes. Demostrando o pensamento idiomático na harmonização de Juarez.

2.1.4 Modos de composição e idiomatismo

Em uma abordagem da obra violonística de Juarez Moreira sob o prisma do idiomatismo, convém ter em mente uma tipologia de modos de composição. Nommick[21] (2011, p. 28), por exemplo, lista três tipos: a) obras compostas ao instrumento, revelando relação direta entre o compositor e o meio; b) obras compostas com a caneta e mentalmente; c) obras compostas somente com o ouvido interior.[22] Para Nommick, os três modos de compor são diferentes "em caráter e intenção", sendo que, no primeiro, o que mais nos interessa, os compositores têm um contato direto, físico, com a matéria sonora.

21 Yvan Nommick é doutor em musicologia na Paris-Sorbonne University (Paris IV). Professor de regência na Schola Cantorum em Paris.

22 Para Nomick, obras compostas com a caneta e mentalmente se referem ao compositor que cria uma obra sem a utilização de um instrumento e a registra em partitura e obras compostas somente com o ouvido interior se refere ao compositor que cria uma obra sem a utilização de um instrumento, mas não a registra em partitura.

Finnegan (1989) também considera três modos de composição: 1) Composição previamente escrita seguida de performance posterior (*Prior-written-compostion followed by later performance)*: normalmente associado à música de concerto, o processo de composição é em alguma medida separado da performance. A partitura predomina como formato de transmissão (p. 164); 2) Composição durante a performance (*Composition-in-performance)***:** geralmente associado ao jazz; as músicas são desenvolvidas durante a própria performance. Mesmo que o tema não seja original, é na performance que a criação é desenvolvida (p. 165); 3) Composição prévia através da prática de performance (*Prior-Composition-through-practice)*: as performances são de músicas próprias (do compositor-intérprete), trabalhadas anteriormente, através da prática regular. A composição ocorre na prática, antes e durante a performance, com eventuais modificações à luz dos acontecimentos (tipo de evento, acertos e erros, reação da plateia, etc.) (p. 167).

Vemos que esses modos de compor se diferenciam a partir de uma relação de distância e proximidade com o instrumento. Percebemos que nas obras criadas em performance e através da prática, o próprio instrumento é elemento constituinte e necessário, sendo ele o meio através do qual a composição surge e se manifesta.

Na obra de Juarez Moreira, temos a predominância da *Prior-Composition-through-practice,*[23] na qual o instrumento, seja violão ou guitarra, é elemento presente e constitutivo na criação musical, indissociável de sua prática de compor. Sabemos que Juarez não escreve suas músicas, apesar de saber escrever e ler partituras com desenvoltura, segundo entrevista realizada com o compositor (MOREIRA, 2015); suas obras derivam integralmente de sua prática violonística, vinculando-se totalmente à exploração das possibilidades do instrumento conforme o uso que dele faz Juarez. Com isso, podemos falar de uma construção idiomática de suas peças, apesar de não se tratar de um procedimento de escrita, mas de um uso composicional do violão no ato de criação, em que se utilizam as características do instrumento e procedimentos violonísticos como ponto de partida.

Suas peças são intrínsecas ao instrumento, derivam diretamente do contato com o violão e com a guitarra, e também da prática da performance.

2.2 O ESTILO MUSICAL

No presente trabalho abordo a questão estilística no sentido do fazer musical, com o objetivo de demostrar como certas características estão presentes na obra de Juarez Moreira, que se utiliza de determinados procedimentos ligados a linguagens musicais específicas em sua obra. Neste capítulo, o termo “estilo” será tratado como linguagem musical, porém veremos que para alguns autores, o termo representa linguagem composicional. As obras *Riva*, *Valsa para Maria*, *Samblues* e *Conversa Comigo Mesmo* possuem a influência estilística, respectivamente, do choro, impressionismo, blues e samba, e novamente impressionismo, tornando necessário discorrer brevemente sobre

23 Finnegan (1989) Composição previamente escrita seguida de performance posterior.

algumas dessas linguagens musicais. Juarez é também um dos principais representantes da linguagem musical conhecida como a "Escola Mineira de Violão", e neste estudo busco reconhecer algumas das ferramentas utilizadas pelo violonista-compositor em suas criações, para entender de que maneira elas concorrem para a formação de uma linguagem composicional própria.

O conceito de estilo[24] é extremante amplo e pode extrapolar os limites do fazer artístico e referir-se à esfera do comportamento humano, como por exemplo: "o estilo de escrever ou o estilo de vida de uma pessoa" (MEYER, 2000, p. 19). Na música, o estilo representa ou manifesta características comuns ou práticas em termos de organização musical e manipulação das variáveis de ritmo, harmonia, melodia, textura, dinâmica, timbre, forma, etc.

Segundo Leonard Meyer em seu livro *El estilo en la* música. *Teoría musical, história e ideologia*:

> O estilo é uma reprodução de modelos, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, e que resultam em uma série de escolhas realizadas dentro de algum conjunto de limites" (MEYER, 2000, p. 21)[25].

Mas como observa o Maestro Sergio Magnani (1989, p. 18), essas escolhas "são apenas a parte preponderante, em número e qualidade, de um conjunto infinitamente variável de dados, frequentemente ambíguos e conflitantes". Segundo ele, uma obra musical não precisa ficar necessariamente subordinada a um único estilo. Na obra de Juarez Moreira fica-nos evidente esse desprendimento estilístico, como podemos ver em músicas como *Samblues, Chora Jazz*[26]*,* que possuem elementos representativos de diversos estilos.

Sobre escolhas composicionais Stravinsky afirma:

> Toda arte pressupõe um trabalho de seleção. Normalmente, quando eu começo a trabalhar, meu objetivo ainda não está definido. Se me perguntassem o que eu quero nesse estágio do processo criativo, teria dificuldade em responder. Mas sempre daria uma resposta exata se me perguntassem o que eu não queria. Proceder por eliminação - saber como descartar, como diz o jogador, esta é a grande técnica de seleção. E aqui, mais uma vez, encontramos a busca pelo Um a partir do Múltiplo (STRAVINSKY, 1996, p. 69).

Para Schoenberg (1984, p. 121) o estilo é uma característica individual do artista limitada por suas habilidades e deficiências e, como qualidade de uma obra, "é baseado em condições naturais, expressando quem a produziu"[27]. Schoenberg afirma que o artista "nunca começará de uma imagem pré-concebida de um estilo; ele estará incessantemente ocupado fazendo justiça à ideia"[28] (SCHOENBERG, 1984, p. 121).

24 Na literatura musical, os termos estilo, gênero e linguagem por vezes são considerados sinônimos por alguns autores, por isso em algumas citações apresentadas neste trabalho iremos considerá-los como sinônimos. Mas iremos considerar os termos linguagem musical ligado a estilo e gênero; linguagem instrumental ligado a idiomatismo instrumental e linguagem composicional como idiomatismo característico de um compositor.

25 Original em espanhol: El estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamento humano o en los artefactos producidos por el comportamento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones.

26 Obra de Juarez Moreira, na qual o compositor apresenta elementos de diversas linguagens musicais.

27 Original do inglês: Is based on natural conditions, expressing him who produced it.

28 Original do inglês: He will never start from a preconceived image of a style; he will be ceaselessly occupied with doing

Recorrendo a uma definição mais precisa do termo vemos que ele designa, no campo das Artes Plásticas e da Música:

> O conjunto de elementos capazes de imprimir diferentes graus de valor às criações artísticas, pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos. [Pode ser entendido também como] o conjunto de características da forma e dos motivos ornamentais que distinguem determinados grupos de objetos de acordo com a época e o modo de fabricação. [E finalmente, o] uso, costume, prática, gênero, feição, espécie, qualidade.[29] (AURELIO, P. 276, 1988)

Para Schoenberg (1984), o estilo é uma característica individual, ou seja, uma linguagem composicional. Mas como vimos antes, o estilo musical pode estar ligado a determinadas linguagens musicais, como choro, samba, etc. Ao pensarmos sobre o estilo musical, podemos nos deparar com uma sobreposição dos vários significados que podem ser pensados como forma de hierarquia classificatória das práticas musicais, que podem constituir uma linguagem musical. Segundo Weffort (2002), a constituição do gênero choro passou (...) "de evento social à prática musical, de prática a repertório instrumental, de repertório a estilo interpretativo, de estilo a gênero". (WEFFORT, 2002, p. 24). Percebemos a inevitável sobreposição dos vários significados de estilo por diversos autores. Se para Schoenberg (1984) o estilo seria uma linguagem composicional, para Weffort (2002) seria uma linguagem musical[30].

2.2.1 O Impressionismo

O impressionismo, como veremos, é um dos estilos citados pelos representantes da Escola Mineira de Violão como uma das influências fundamentais para a construção estética deste movimento. Neste trabalho, encontraremos a influência da estética impressionista nas obras *Valsa para Maria* e *Conversa Comigo Mesmo.*

Podemos identificar essa influência através do depoimento de Chiquito Braga no DVD *Violões de Minas* sobre o que seria a "harmonia de Minas":

> A harmonia aqui de Minas é diferente. Aquela coisa do Impressionismo. Aqueles acordes impressionistas. Se adaptou aqui, não sei, a terra, tem uma coisa impressionista aqui em Minas. Coisa estranha aqui entendeu? [...] Antigamente tocava em igreja aquela "Pavana da Princesa Morta" ["Pavane pour une Infante Défunte", 1899], de Ravel. Eu ficava impressionado com aquela música. Aí tocava nas rádios, novelas de rádio, eles punham um fundo musical, Debussy, "Clair de lune", e Ravel, muita coisa de Ravel. Aí comecei a pesquisar quem era Ravel. Aí comecei a criar uma outra escola de violão, de fazer pestana, porque normal não dava pra fazer aqueles acordes que eu ouvia[31] (Violões de Minas, aos 30min 55seg)

justice to the idea.

29 DICIONÁRIO Aurélio da Língua Portuguesa, p. 276 (Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988).

30 Neste trabalho iremos considerar os termos linguagem musical ligado a estilo e gênero; linguagem instrumental ligado a idiomatismo instrumental e linguagem composicional como idiomatismo característico de um compositor.

31 Depoimento retirado do documentário Violões de Minas, aos 30min 55seg transcorridos do filme.

Juarez também relata que Debussy é uma forte presença em sua vida musical:

> Debussy é uma coisa mágica, ouço muito, sempre, desde pequeno. Fiz as transcrições das duas *Arabesques* para violão solo[32], uma encrenca de tocar, mas uma beleza de ouvir... (MOREIRA, 2017)

Uma das principais características do impressionismo como linguagem musical é o enfraquecimento das relações tonais, buscando maior aproximação com o universo modal através de uma debilitação da sintaxe tonal.

> Este termo foi aplicado originalmente a uma escola de pintura que floresceu de cerca de 1880 até o final do século cujo principal representante é Claude Monet (1840-1926). No campo da Música, o impressionismo é uma forma de compor que procura evocar, principalmente através da música e do colorido sonoro, estados de espírito e emoções sensoriais. É, assim, uma espécie de música programática, pois não procura exprimir emoções profundas nem contar uma história, mas sim evocar um estado de espírito, um sentimento vago, uma atmosfera, para os que contribuem os títulos sugestivos e as ocasionais reminiscências de sons naturais, ritmos de dança, passagens melódicas características, e assim sucessivamente. O impressionismo baseia-se, além disso, na alusão e na expressão moderada dos sentimentos, sendo, nesse sentido, a antítese das efusões diretas, enérgicas e profundas dos românticos. (GROUT & PALISCA,1997, p. 684).

Vemos que Debussy e Ravel possuem grande relevância como representantes do impressionismo. Um procedimento que os compositores franceses empregam para atingir sonoridades características é o emprego de diferentes escalas, principalmente orientais, na composição de melodias, além da constância motívica. Debussy busca evitar cadências óbvias e qualquer esquema com forte componente de processo e dilui as relações tonais dentro da obra. Sobre a linguagem composicional de Debussy, Nichols afirma:

> Seu desejo de libertar-se da tonalidade o levou a usar os modos eclesiásticos e linhas melódicas inspiradas no cantochão, escalas e acordes de tons inteiros, modos sintéticos como a escala maior com a quarta aumentada e sétima menor, nonas paralelas e tríades nas quais cada acorde é nada mais que um colorido da linha melódica. Ritmicamente ele foi por um longo tempo ligado às frases de quatro compassos (frequentemente uma frase de dois compassos repetidos, com ou sem variação no quarto compasso) mas a combinação e sucessão de colcheias e tercinas frequentemente suavizam a rigidez [33] (NICHOLS, 1980, p. 310).

32 Transcrição para violão solo sem scordatura.

33 Original do inglês: His desire to free himself from tonality led him to use the church modes and melodic lines inspired by plainsong, the whole-tone scale and chords, synthetic modes such as the major scale with sharp 4th and flat 7th and parallel 9ths and triads in which each chord is no more than a colouring of the melodic line. Rhythmically he was for a long time bound by the four-bar phrase (often a two-bar one repeated, with or without variation in the fourth bar) but the combination and succession of duplets and triplets frequently rounds off the squareness of the structure.

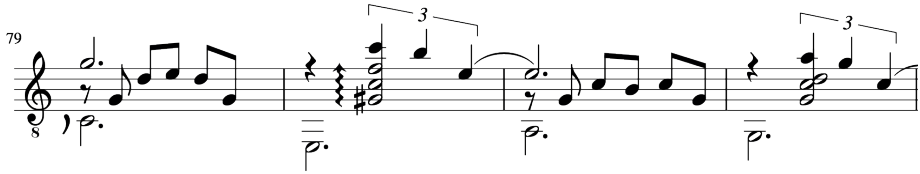


Figura 35. Transcrição de trecho de Valsa para Maria, de Juarez Moreira que apresenta diversas características do estilo impressionista, como a busca em evocar um estado de espírito, um sentimento vago, uma atmosfera com a sucessão de colcheias e tercinas. (c. 79 a 82)

Outra característica do impressionismo na música é a forte presença de um *rubato* característico, que flexibiliza o ritmo, dando uma movimentação métrica um pouco mais flutuante em relação às obras do estilo clássico ou romantico. Sobre o *rubato* em Debussy, afirma Martins:

> Compreender a importância agógica do rubato, em Debussy, é extremamente complexo, pois implica, por parte do intérprete, na absorção completa do termo. Essencialmente, o rubato é a concepção ampla do apressar-diminuir o andamento, do stringendo-calando. Esta liberdade, reforçadora da expressão de uma passagem, não destrói o cerne do ritmo; apenas o torna mais flexível e elástico (MARTINS, 1982, p. 27).

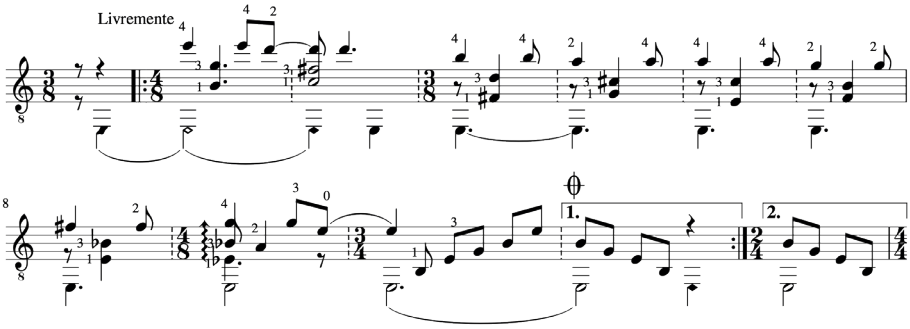


Figura 36. Transcrição da introdução de *Conversa Comigo Mesmo* de Juarez. O trecho apresentado acima foi transcrito contendo barras de compassos pontilhadas, para reforçar a ideia da agógica do rubato. (c.1-8)

No estilo de Debussy as relações harmônicas apenas realçam as qualidades sonoras do som e são tratadas como parâmetros secundários. Segundo Meyer:

> A sonoridade do acorde (a construção), o intervalo melódico, o padrão rítmico ou melódico, o colorido instrumental (...) têm duas características importantes: empregam-se com grande consistência e raramente são irregulares, incomuns ou molestos. Como resultado, aceitamos as relações harmônicas de Debussy como se tratasse de uma brisa fresca, uma fragrância ou os sons do mar.[34] (MEYER, 2000, p. 416, tradução nossa).

34 Original em espanhol: La sonoridad del acorde (la construcción), el intervalo melódico, el patrón rítmico o melódico, el color instrumental (...) tienen dos características importantes: se emplean con gran consistencia e rara vez son irregulares, inusuales o molestos. Como resultado, aceptamos las relaciones amónicas de Debussy como si se tratasen de una brisa fresca, una fragancia o los sonidos del mar.

Em *Valsa para Maria* e *Conversa Comigo Mesmo* de Juarez Moreira podemos perceber forte influência do estilo impressionista, com a presença de acordes inesperados, um enfraquecimento das funções harmônicas e a utilização de acordes quartais como veremos mais adiante nos capítulos em que trataremos de cada uma dessas obras.

2.2.2 O Choro

O choro está presente em diversas obras de Juarez, como *Riva, Chora Jazz, Choro de Mãe, Choro para Piazzolla,* entre outras. Este estilo se desenvolveu no Brasil como o primeiro gênero nacional de música urbana a partir da segunda metade do século XIX, tendo como inspiração gêneros provenientes da Europa como, por exemplo, o schottisch, a mazurca, a valsa, a habanera e principalmente a polca. É do fato de os músicos utilizarem uma forma particular de interpretar essas composições que "nasceria um jeito brasileiro de tocar". O choro do séc. XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, "um estilo de executar os gêneros europeus" (DINIZ *apud* CLIMACO, p. 309). Mais precisamente, "uma maneira de tocar, de interpretar, de se 'amolecer' [sic] as polcas" (CAZES *apud* ZAGURY, p. 23). Tinhorão (1998), pesquisador musical brasileiro, ressalta a importância do livro de Alexandre Gonçalves Pinto para o entendimento de gênero e estilo em choro: "E assim, por esse precioso livro (...) que se sabe desde logo que o choro não constituía um gênero, mas uma maneira de tocar" (TINHORÃO *apud* ZAGURY, p. 13)

> O sentido musical do termo 'Choro' observará assim um processo de metamorfose: de evento social a prática musical, de prática a repertório instrumental, de repertório a estilo interpretativo, de estilo a gênero. Gênero considerado em sentido lato, de múltiplas formas musicais, praticadas sob formações organológicas diversificadas. (WEFFORT, 2002, p. 24):

Ao falar de estilo em choro, existem as questões de performance, evidenciando as diferenças entre a maneira de tocar o repertório da polca, por exemplo, por um europeu e por um "chorão"[35] daquele período[36]. O sentido de "amolecer" a execução, como um procedimento interpretativo que era constituinte de um estilo musical. Portanto o choro apresenta características de práticas interpretativas próprias.

> (...) está relacionada com práticas interpretativas específicas da música popular, tais como uma sonoridade leve que permita manter a textura transparente, realização do ritmo de forma relaxada em relação ao pulso, uma articulação que enfatiza a síncope, e formas de frasear sem exageros de dinâmica. (SANTOS apud VALENTE, 2014 p. 65.)

Sobre o choro, podemos observar uma natureza essencialmente híbrida: desde seu início, os músicos ao interpretarem partituras europeias constituíram um modo de tocar; posteriormente passou pela influência de outras vertentes até se constituir como linguagem musical.

35 Chorão é um termo se refere ao executante ou compositor que conhece bem e pratica a tradição de choro.
36 Não se restringindo apenas àquele período.

O autor Mario Séve em seu livro “O Vocabulário do Choro” (1999) defende a ideia de que a melodia do choro é construída sobre motivos, que são fragmentos melódicos matrizes, usados na composição de toda a peça musical, como passagens diatônicas, arpejos, melodias baseadas em cromatismos localizados no início e/ou final de frases, todos eles encontradas no repertório do choro.

Vejamos alguns motivos melódicos que são bastante recorrentes no repertório do choro e sua presença na obra de Juarez:

a. motivos escalares: baseados em uma escala ascendente ou descendente.

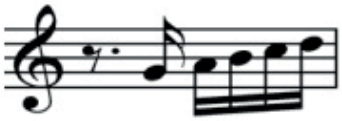


Figura 37. Motivo escalar em “Segura Ele” de Pixinguinha (c.1)

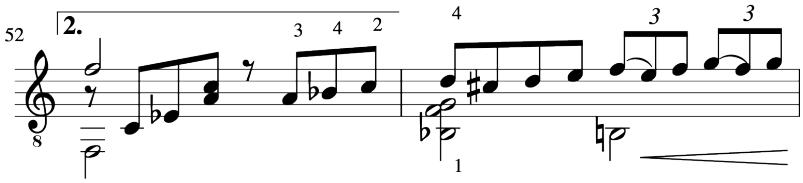


Figura 38. Motivo escalar em Riva. (c. 52 e 53).

b. motivos cromáticos: compostos de cromatismos com direção melódica ascendente ou descendente, ou ainda como bordadura. Abaixo demonstra-se um trecho de Seresteiro de Pixinguinha e Benedito Lacerda:

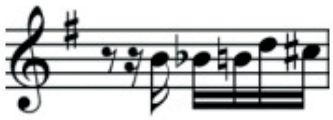


Figura 39. Motivo cromático como bordadura em Seresteiro de Pixinguinha. (c.1)

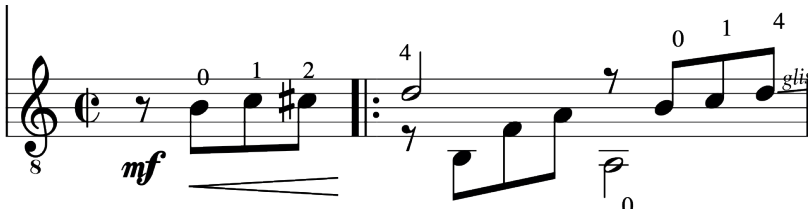


Figura 40. Motivo cromático em Riva, c. anacruse do compasso 1.

c. motivos baseados em arpejos como o encontrado em André de Sapato Novo, de André Correia:

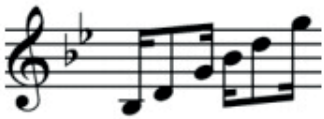


Figura 41. Motivo baseado em arpejo encontrado em André de Sapato Novo

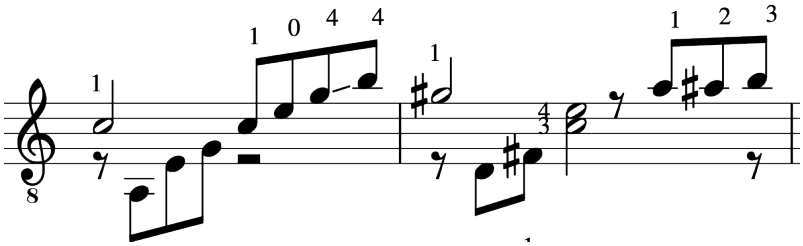


Figura 42. Motivo baseado em arpejo em Riva. (c. 3 e 4).

Novamente Séve em seu livro "O Vocabulário do Choro" define a forma (estrutura) dos choros da seguinte maneira:

> "Um choro típico possui três partes – A, B e C... (cada parte) costuma ter 16 compassos. O Padrão de execução das partes obedece a seguinte ordem A-A-B-B-A-C-C-A..." (Séve, 1999, p. 22)

Ao discorrer sobre uma construção harmônica em um choro tradicional, Séve demonstra que normalmente há modulações para tons relativos, vizinhos ou homônimos, sendo que nos choros mais modernos[37] ocorrem modulações mais bruscas. As construções das sequências harmônicas, frequentemente, apresentam movimentos por graus conjuntos

37 O primeiro "choro moderno" teria sido a música "*A Caminho dos Estados Unidos",* de Garoto, que tem um subtítulo autoral de 'choro moderno'. Sobre essa peça, Bellinatti discorre:
"Este foi o último manuscrito que achei. Minha pesquisa foi finalizada quando o professor Milton Nunes me presenteou com este choro moderno. Como sugere o título, Garoto deve ter composto a peça logo antes de viajar aos Estados Unidos com Carmen Miranda. (BELLINATI, 1991, p.44)".

descendentes ou ascendentes, diatônicos ou cromáticos, e a presença de acordes diminutos de passagem é algo relativamente comum.

O conceito de "choro moderno" fica, então, adotado para definir um estilo onde o campo harmônico é alargado e imprevisível, conceito esse que Juarez (2015) usou para definir a música *Riva.*

2.2.3 O Jazz

O jazz, segundo Juarez, é uma de suas grandes influências estilísticas, sempre presente em sua vida musical, desde os tempos de formação. Juarez (2015) relata que a presença do jazz era uma constante em sua vida através dos discos do seu pai, e destaca que tentava tirar tudo de ouvido. Juarez observa que muitos dos grandes violonistas brasileiros que são suas referências, também beberam na fonte do jazz, como Luiz Bonfá, Garoto, Chiquito Braga e Toninho Horta. Juarez também destaca suas experiências profissionais no circuito do jazz nos Estados Unidos, onde pôde tocar ao lado de vários profissionais do jazz americano, como uma grande experiência formativa em sua carreira como músico profissional.

Outro fator de grande importância sobre a influência do jazz em sua obra é o fato de a guitarra elétrica estar sempre presente em sua vida musical, desde os primeiros acordes em Guanhães, o que lhe ampliou o interesse pela linguagem do jazz e deste instrumento, através, primeiramente das gravações Joe Pass, George Benson, Wes Montgomery e Jeff Beck.

A presença da influência do jazz americano também se faz notar na música brasileira, em movimentos como a bossa nova que, de certo modo, acabaram se fundindo e resultando no estilo denominado samba-jazz ou jazz brasileiro.

> "As relações entre o jazz e a música brasileira são muito mais íntimas do que possam aparentar. É uma intimidade que surpreende após a sua constatação. Suas origens são exatamente as mesmas, provenientes da cultura negra trazida pelos escravos africanos originários das mesmas regiões da costa ocidental do continente africano. Entregues à própria sorte, os escravos trabalhavam exaustivamente de sol a sol sem qualquer descanso e, frequentemente, sob a chibata implacável dos feitores. O único lenitivo que lhes amenizava o sofrimento era o canto que entoavam durante o trabalho, os lamentos à noite, os cânticos religiosos e a música de ninar das mães escravas. O destino separou os irmãos africanos pelos hemisférios das duas Américas, porém suas raízes foram as mesmas."[38] (RAFAELLI, 2009).

Sobre a permeabilidade estilística da música popular brasileira e, em particular, a influência do jazz, o autor José Miguel Wisnick discorre:

38 RAFAELLI, José Domingos A História do Samba Jazz, disponível em http://ensaios.musicodobrasil.com.br/josedomingosraffaelliahistoriadosambajazz.ht, acesso em 18/08/09.

> (...) a permeabilidade que nela se estabeleceu a partir da Bossa Nova entre a chamada alta cultura e as produções populares, formando um campo de cruzamentos muito dificilmente inteligível à luz da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa. Na canção popular das últimas três décadas encontram-se bases portuguesas e africanas com elementos do jazz e da música de concerto, do rock, da música pop internacional, da vanguarda experimental, travando por vezes um diálogo intenso com a cultura literária, plástica, cinematográfica e teatral [...] Em seus desdobramentos, a Bossa Nova deu elementos musicais e poéticos para a fermentação política e cultural dos anos 1960 (...). (WISNIK, 2004, p.215 e 216).

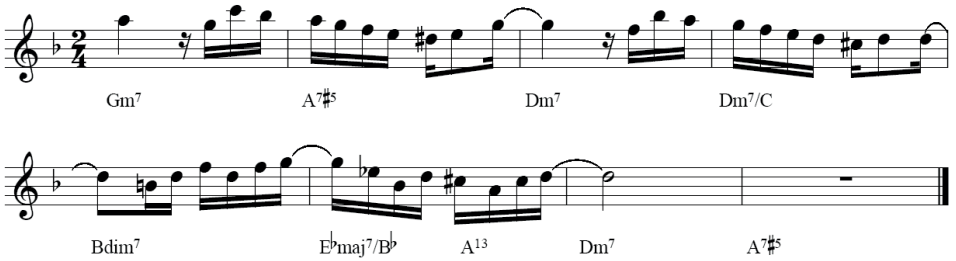


Figura 43. *Chega de Saudade* - Tom Jobim (Tom Jobim Songbook vol. 2. Almir Chediak - Ed. Lumiar, 1994)

Podemos ver no depoimento do compositor Francisco Araújo a consciência desta permeabilidade estilística da música popular brasileira:

> "Veja a introdução de *Chega de Saudade*[39], aquilo é um choro. E a relação com o jazz? De tanto receber influências do jazz, a Bossa Nova acabou influenciando o próprio jazz! E outra coisa: nós estamos falando de violão. Qual é o instrumento símbolo da Bossa Nova? O violão. Então: falar de música brasileira sem falar em violão é negar a própria história." (BATITTUZZO, 2009, p. 55)[40]

Podemos perceber elementos da música brasileira e elementos oriundos do jazz como o ritmo harmônico intenso, a tessitura melódica ampla e com muitos saltos na introdução da música *Diamantina* de Juarez, assim como na introdução de *Chega de Saudade*.

39 Chega de Saudade. EMI-Odeon. Música de Antônio Carlos Jobim e letra de Vinícius de Moraes, 1958.
40 Fala do compositor Francisco Araújo, retirada da dissertação de mestrado do pesquisador Sérgio Antônio Caldana Battistuzzo Francisco, 2009.

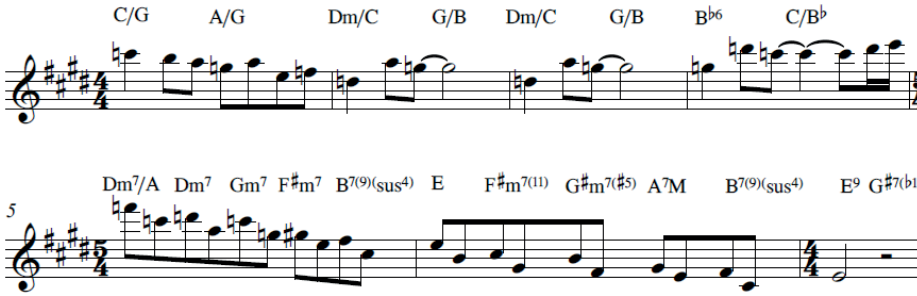


Figura 44. Transcrição de trecho de Diamantina (c. 1 a 7). (LOVISI, 2017, P. 221)

No exemplo acima da transcrição de trecho de Diamantina do álbum Bom Dia (1989/1997) verificamos o uso de melodias acompanhadas de um ritmo harmônico intenso, apresentando uma fusão estilística entre a música brasileira e elementos do jazz como a progressão harmônica com acordes dissonantes e suspensos[41].

Podemos ver que o uso de uma das inovações harmônicas difundidas no jazz e que se tornou muito popular em outros gêneros musicais – inclusive na música popular brasileira – é o uso recorrente do acorde conhecido como SubV7[42]. Segundo Lovisi:

> O uso bastante amplo desse acorde acabou transformando-o em uma espécie de clichê harmônico, encontrado em muitas composições e rearmonizações. Segundo Cugny, a substituição harmônica proporcionada pelo SubV7 poderia ser considerada um procedimento de caráter essencialmente jazzístico. O acorde corresponderia a um "signo de modernidade", visto que sua larga utilização seria fruto dos avanços harmônicos obtidos pelo estilo beebop (2009, p. 208), cujos músicos foram responsáveis por uma renovação no panorama do jazz durante os anos 50. (LOVISI, 2017, P. 228)

41 O acorde de quarta e sétima, conhecido por acorde "sus" (abreviação de suspensa) é formado por meio da substituição da 3ª do acorde pela 4ª - daí sua nomenclatura. A origem deste acorde se remete a um procedimento cadencial extremamente importante da harmonia tradicional conhecido como cadência I / V / I, onde o I grau da cadência é um acorde em 2ª inversão cifrado de acordo com os intervalos formados entre a nota do baixo e as demais notas do acorde – baixo cifrado. O acorde "sus" pode ser considerado uma espécie de atualização deste acorde, visto que sua aplicabilidade no contexto harmônico da música popular de uma forma geral é muito semelhante ao usado na prática da harmonia tradicional. Ambos fazem parte de um procedimento cadencial cujo acorde intermediário é representado pelo acordo dominante (V grau da tonalidade) com resolução no acorde de tônica (I grau da tonalidade). No caso do acorde "sus", se respeitadas as regras de condução de vozes entre os acordes, a 4ª resolve-se por movimento descendente de semitom em direção à 3ª do acorde do V grau. Consideraremos apenas a importância histórica da origem deste acorde, uma vez que, atualmente, o acorde "sus" é utilizado de muitas outras formas, podendo estar inserido em um contexto cadencial ou utilizado como um acorde independente, excluindo qualquer necessidade de condução de vozes, tendo como objetivo único, a exploração de sua riqueza harmônica.

42 O SubV7 é o nome dado ao acorde cuja função é a de substituição do acorde de dominante. Por uma operação de enarmonia vê-se que o acorde de SubV7 possui as mesmas notas que formam o trítono no acorde V7. Porém, sua nota fundamental está posicionada um semitom acima do acorde de resolução cadencial. Se tomamos uma cadência perfeita do tipo G7 – C (V7 – I), o acorde de preparação, G7, poderia ser substituído por seu SubV7, Db7, uma vez que ambos possuem o mesmo trítono (si- fá em G7 e fá-dób em Db7). Assim teríamos a cadência Db7 – C (SubV7 – I). Análises e aplicações do SubV7 podem ser consultadas nos trabalhos de ALMADA, Carlos. Harmonia Funcional. Campinas: Editora da Unicamp, 2009; GUEST, Ian, Harmonia, Método Prático.São Paulo: Lumiar Editora, 2010 e CUGNY, Laurent, Analyser le jazz. Paris: Éditions Outre Mesure, 2009.

Posteriormente irei aprofundar neste tema quando abordar o processo de rearmonização utilizado por Juarez Moreira.

Na obra de Juarez vemos várias músicas com clara influência do Jazz, como em *Chora Jazz, Tema Jazz,* etc. Em seu álbum "Solo" de 2003, Juarez apresenta diversos arranjos para violão solo de temas clássicos do jazz e da MPB, com destaque para procedimentos de rearmonização, valendo citar o medley[43] de três canções estadunidenses: *Someday my prince will come/Over the rainbow/When you wish upon a star* e a *Pout-Pourri de Cantigas de Roda.*

2.3 A "ESCOLA MINEIRA DE VIOLÃO"

Uma grande característica das composições de Juarez Moreira é a estética da chamada "Escola Mineira de Violão", da qual ele, Chiquito Braga e Toninho Horta são tidos como pilares fundamentais, escola essa que é ainda pouco estudada do ponto de vista acadêmico, embora seja uma referência fundamental para toda uma geração de violonistas mineiros. Uma tentativa muito feliz de abordar a produção em torno da Escola Mineira de Violão foi a de Daniel Lovisi (2017) em recente tese de doutorado. Sobre as características da música mineira, que seria o fundamento estético da "Escola Mineira de Violão" Lovisi, relata:

> Como uma "visão" de Minas e dos mineiros apoiada nas imagens da arquitetura colonial, da religiosidade católica e das artes visuais sacras do barroco, a mineiridade formou um dos pilares do trabalho de Toninho Horta, músico do GBH[44] de maior reconhecimento internacional. Ao "selecionar" materiais historicamente consagrados para compor a trama imagética, verbal e musical do LP Diamond land (1988), Toninho deu os primeiros passos no mercado do jazz dos EUA enfatizando elementos da identidade regional mineira, o que lançou as bases para o desenvolvimento do violão mineiro no futuro. (LOVISI, 2017, P. 268)

Podemos perceber que no campo da canção, buscar aspectos da mineiridade e suas características é uma tarefa relativamente simples devido à presença da letra e sua força evocativa. No caso da música instrumental, investigar a temática mineira ou a presença de características unificadoras de uma linguagem musical envolve, não apenas o reconhecimento de elementos musicais, mas também de procedimentos composicionais estéticos. Para buscar indícios dessa estética é necessário investigar a organização de signos diversos procurando elementos unificadores, como a presença de características

43 Termo proveniente da língua inglesa para indicar a sucessão de músicas conhecidas tocadas em sequência, geralmente sem uma construção formal rígida. O termo é similar a potpourri francês. De modo geral, o medley é constituído por músicas que possuem uma origem comum, como, por exemplo, um mesmo compositor, ou grupo (MEDLEY. In: GROVE music online (op. cit.). Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com> Acesso em: 05/01/2017).

44 GBH, grupo de Belo Horizonte, termo cunhado pelo pesquisador Daniel Lovisi para se referir a um grupo de violonistas que participaram dos álbuns Violões do Horizonte (1999) e Quadros Modernos (2001) e o documentário *Violões de Minas* (2007). Sigla esta utilizada para facilitar a menção a um grupo formado por pelo menos nove violonistas-compositores: Chiquito Braga, Toninho Horta, Juarez Moreira, Gilvan de Oliveira, Weber Lopes, Caxi Rajão, Wilson Lopes, Beto Lopes e Geraldo Vianna.

musicais recorrentes e a de elementos imagéticos (capas e encartes de LPs/ CDs) e verbais (títulos das composições, discurso das influências). No caso de Juarez, percebemos elementos verbais que evocam essa noção de mineiridade em alguns títulos de suas composições como *Diamantina, Cine Pathé*[45] *e Baião Barroco*[46].

> Esse acionamento da mineiridade em um momento específico da trajetória de Toninho levou-me a um segundo ponto: era preciso reconhecer as bases da mineiridade no campo da música popular para entender como ela foi utilizada na MPBI[47]. Concluí que o trabalho de Milton Nascimento[48] no campo da canção foi o principal responsável por mobilizar certos aspectos da mineiridade, com destaque para a religiosidade. Esta temática "deslizou" da canção para a música instrumental através dos trabalhos de Wagner Tiso, Nivaldo Ornelas e do próprio Toninho, conforme a presença da tópica religiosa nos deixou ver. A ligação entre esses dois universos contribuiu para reforçar uma percepção de unidade entre os artistas de Minas, que, na condição de "forasteiros" no eixo Rio-São Paulo, se viram diante da necessidade de reforçar traços de sua identidade local. (LOVISI, 2017, P. 268)

Para a pesquisadora Liana Reis, "a mineiridade foi e continua sendo construída como elemento de identidade regional, mas principalmente como ideologia" (REIS, 2007, p. 89). Na perspectiva de Reis, ela seria apenas uma dentre tantas identidades possíveis dentro do próprio estado de Minas Gerais:

> A mineiridade é uma construção imaginária, com base na história, elaborada por uma elite política que se apropriou de fatos históricos regionais e, portanto, de particularidades de uma região de Minas, tornando-a universal, reconhecida pelos brasileiros e mineiros, para preservar-se no exercício do poder, mantendo seus privilégios (REIS, 2007, p. 90).

Nas obras de Guimarães Rosa, vemos que as condições da natureza e a geografia das Minas Gerais parecem se impor aos homens de forma a moldar suas personalidades. Vejamos dois excertos do ensaio *Aí está Minas: a mineiridade*, de 1967. Inicialmente Rosa enfatiza as marcas geográficas que definiriam a região:

---

45 O Cine Pathé foi um cinema de rua localizado no bairro Savassi, na cidade de Belo Horizonte (MG). Foi inaugurado em 1948 e encerrou as atividades na década de 1990.

46 Referencia ao barroco mineiro.

47 MPBI, música popular brasileira instrumental, termo cunhado pelo pesquisador Daniel Lovisi, que inclui toda uma gama de manifestações musicais fora do universo da canção cujas bases são os diversos gêneros que compõem o cenário da música popular do país, como a bossa nova, o samba, o baião, o xote, dentre muitos outros. Começamos a notar então que uma das principais características dessa produção parece ser a busca por se firmar como expressão musical que contenha – ainda que não exclusivamente – uma marca de "brasilidade", um signo de "autêntico produto nacional". (LOVISI, 2017, P. 25)

48 A ligação da obra de Milton com traços da cultura mineira é um tema vasto e que já foi objeto de alguns estudos acadêmicos, entre eles: COELHO, Rafael Senra. Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina. 2010. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010. DINIZ, Sheyla Castro. "Nuvem cigana": a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB. 2012. 249 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. Mil tons de Minas - Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. 2006. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2006. (LOVISI, 2017, P. 53)

> Minas é montanha, montanhas, o espaço erguido, a constante emergência, a verticalidade esconsa, o esforço estático; a suspensa região – que se escala. Atrás de muralhas, através de desfiladeiros, – passa um, passa dois, passa três... – por caminhos retorcidos, ela começa, como um desafio de serenidade. (ROSA, 1967, p. 42).

Ao fim do texto, o autor procura aproximar as características físicas da região a um traço de comportamento de seus habitantes: "(...) reconheço, porém, a aura da montanha, e os patamares da montanha, de onde o mineiro enxerga. Porque, antes de mais, o mineiro é muito espectador. O mineiro é velhíssimo, é um ser reflexivo (...) (ROSA, 1967, p. 42)"

Em outro momento do texto, Guimarães Rosa observa que percebeu nos fluxos migratórios e nas trocas culturais entre vários povos durante o ciclo do ouro as bases para a criação do mineiro e sua identidade:

> Aí, plasmado dos paulistas pioneiros, de lusos aferrados, de baianos trazedores de bois, de numerosíssimos judeus manipuladores de ouro, de africanos de estirpes mais finas, negros reais, aproveitados na rica indústria, se fez a criatura que é o mineiro inveterado, o mineiro mineirão, mineiro da gema, com seus males e bens (ROSA, 1967, p. 43).

Para Rosa, o mineiro típico seria fruto das Minas Gerais do ouro e da interculturalidade proporcionada pela ocupação do território. Desse contato surgiriam as bases para uma construção identitária única.

Podemos verificar, por exemplo, em um trecho da fala do violonista, guitarrista e compositor Wilson Lopes[49], retirada do documentário *Violões de Minas*, a busca por uma conexão entre a paisagem montanhosa e o desenvolvimento de uma harmonia singular entre os músicos da região:

> Minas tem uma originalidade com o violão, com essa harmonia, né... Harmonia famosa no mundo inteiro. Uma harmonia que, sinceramente, se pergunta de onde vem... É lógico que a gente sabe os mestres: o Toninho [Horta] né... Mas de onde esse povo buscou isso eu não sei. É impressionante. Não sei... Montanha talvez... (2007)[50].

No ensaio *Música e Mineiridade* (2012), do jornalista, poeta e letrista Fernando Brant[51], uma presença ímpar na música mineira, parceiro de Milton Nascimento e tantos outros nomes de destaque, o autor relata um discurso de exaltação da diversidade cultural definindo o mineiro como uma "farofa de cores e semblantes" (p. 134). Para ele, a música mineira deve muito de sua riqueza à mistura das tradições católicas com as religiosidades africanas, como também às diferenças internas visíveis entre as microrregiões que compõem o estado. Mais uma vez a visão da cultura mineira como integradora das diferenças foi destacada:

---

49 Violonista e guitarrista, Wilson Lopes é professor de Música Popular na UFMG. Atuou com Milton Nascimento em diversos discos e em turnês nacionais e internacionais e no documentário "Violões de Minas" de 2007.

50 Depoimento retirado do documentário "Violões de Minas", transcorridos 01h04min30seg do filme. (VIANNA, Geraldo. **Violões de Minas, 2007**)

51 Fernando Brant foi parceiro de Milton Nascimento. Sucessos da dupla Milton e Fernando incluem "Maria, Maria", "Promessas do sol", "O vendedor de sonhos", "Canção da América", "Saudade dos aviões da Panair", "Encontros e despedidas", "Nos bailes da vida", "San Vicente", dentre outras. Brant faleceu em 2015, em Belo Horizonte. http://dicionariompb.com.br/fernando-brant/dados-artisticos Acesso em: 30/12/2016

> Minas Gerais, por ser o Estado que mais tem fronteiras com outros estados, sempre influenciou e foi influenciada por seus vizinhos. A química dessa constante transfusão dá maior gás à nossa cultura profunda e interior (BRANT, p. 134 e 135).

Podemos perceber nas falas acima uma tentativa de descrever ou compreender uma possível característica unificadora da música mineira, que quase sempre se apresenta como uma descrição metafórica imagética e com fortes referências à geografia de Minas Gerais. A falta de questões objetivas que possam caracterizar essa música, como a construção de harmonias, por exemplo, compõe apenas abordagens subjetivas, que por vezes podem contribuir para o conceito do "mistério" da música mineira. Essas descrições, eventualmente, parecem querer reforçar uma ideia de característica singular, que pode exemplificar uma função de identificação mercadológica, como podemos ver no depoimento de Juarez:

> A música mineira tem essa coisa da harmonia, do violão e da canção, acho que foi acontecendo de forma natural, as pessoas tocavam e buscavam fazer a música que gostavam, com isso o Clube da Esquina foi a maior influência aqui, e acho que tinha também uma necessidade de falar que a música aqui era diferente, uma coisa talvez de mercado também. (MOREIRA, 2017)

Investigando a presença de uma "mineiridade" unificadora do discurso musical e o argumento da cultura mineira como integradora das diferenças, vemos na fala de um Fábio Zanon (2007) um ponto de vista mais neutro. Tentando caracterizar os elementos presentes na música de Toninho Horta, Zanon buscou os aspectos estético-musicais do compositor:

> É uma música reconhecivelmente brasileira, mas não é fundamentada nem sobre o choro, nem sobre o samba. Usa instrumentos elétricos por influência do rock, mas não soa como rock. É forte em ritmos assimétricos, mas não é dançante. Sua harmonia é dissonante, mas não soa como bossa nova. Usa empréstimos modais, mas não é regionalista. Seus arranjos não são comentários a melodias, são ambientações experimentais, mas não soam vagos nem inacabados (ZANON, 2007b)[52].

Podemos perceber que, a exemplo do que acontece na esfera de produção da MPBI, o jazz, que é uma forte influência para os músicos pertencentes ao GBH, é visto como uma "música de fora", "sendo importante se nutrir dele, sem se perder nele" (LOVISI, 2017, P. 130). Essa ideia, que norteou o campo da música instrumental, também está presente na MPBI de Minas. Apesar de reverenciarem os jazzistas, os músicos buscam traços de brasilidade, e mais do que isso, de "mineiridade". É preciso, portanto, ir à procura de raízes da cultura brasileira e, nesse caso, mineira, buscando sua essência, ressignificando-a em uma produção "moderna e original" com características próprias, que possa representar um grupo social[53].

52 Violão com Fábio Zanon. São Paulo: Rádio Cultura FM, 2007. [programa de rádio]. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/>. Acesso em: 13 fev. 2014.

53 Nas ciências sociais a identidade está intrinsecamente relacionada a conceitos primordiais como o de "socialização". De acordo com Gomes (1992), o termo faz referência ao processo permanente de assimilação de hábitos característicos de um grupo social. Esse amplo processo pode ser dividido, basicamente, em duas grandes categorias: socializa-

Dentre as particularidades reivindicadas pelos violonistas mineiros, encontra-se um determinado uso da harmonia, que resulta de uma exploração específica do violão e que reúne influências diversas, do impressionismo ao jazz e ao rock progressivo. Sobre a Escola Mineira de Violão, Fábio Zanon disse em seu programa:

> Chiquito Braga ficou assim mais conhecido como acompanhador de gênio. Bem mais recentemente por estímulo de seus colegas da geração mais nova, Toninho Horta e Juarez Moreira, ele começou a divulgar seu trabalho como compositor. Ele diz que, por absurdo que possa parecer, a música mineira é muito influenciada por Debussy e Ravel. Ao menos a dele é. É preciso colocar essa afirmação em perspectiva: dentro de um cenário que era derivado do samba canção e que timidamente absorvia a bossa nova e o rock, a música mineira dos anos 60 adota os acordes dissonantes com uma inflexão modal mais forte, ou seja, o que absorveu dos franceses foi mais o uso de certos procedimentos harmônicos que aquele discurso aberto. Chiquito Braga, portanto, é um padrinho daqueles acordes inesperados que exigem posições inusitadas da mão esquerda, que parecem ir sempre à direção contrária do que o ouvido espera, que é a marca registrada tanto de Toninho Horta, quanto do mais recente, Juarez Moreira (ZANON, 2007b).

Para Juarez Moreira, por exemplo, a importância de Toninho Horta como um dos pilares de Escola Mineira de Violão fica evidente neste trecho de entrevista:

> Ele é muito conhecido dentro do contexto do Clube da Esquina, mas sua música para mim atravessa este limite. Junto com o compositor ele é um instrumentista e um estilista do violão tal como Baden e João Gilberto. É curioso também o fato de ele ser conhecido pelas harmonias e acordes, os solos e improvisos e, ao mesmo tempo, nunca ter se arvorado em fazer solos de violão, como me confidenciou várias vezes, embora eu o considere um grande solista[54]. (MOREIRA, 2008)

Sobre a música mineira e suas características, Juarez diz, em depoimento extraído do documentário *Violões de Minas*:

> A música mineira tem uma coisa espetacular, a coisa da diversidade, o exótico. As manifestações de músicas mineiras são as mais radicais, entre aspas. Tem o rock progressivo, tem o choro, tem a música erudita, tem o jazz, tem fusões destes gêneros todos. O que eu acho mais bacana aqui é que cada um, essas novas gerações, tem um jeito de tocar que é parecido com a própria pessoa (MOREIRA, 2007)[55]

Essa visão de Juarez é corroborada por Fernando Brant, ao falar sobre os músicos atuantes nas diferentes regiões do estado, Brant diz que:

ção primária e socialização secundária. O primeiro trata dos processos de socialização que ocorrem na primeira infância, quando o indivíduo inicia o aprendizado de sua língua materna e aprende as regras básicas que regem o mundo em que vive. A segunda trata de todos os processos de socialização subsequentes, nos quais o indivíduo se socializa em novos setores, como na escola, no trabalho, dentre outros (para outras informações, sugiro a consulta ao texto "Família e socialização", publicado na revista "Psicologia", da USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/34462 >. Acesso em: 23/11/2016).

54 Texto de Juarez Moreira publicado no site do projeto "Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental" (2008). Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/juarezmoreira-toninhohorta.htm>. Acesso em: 04/05/2014.

55 Depoimento retirado do documentário *Violões de Minas*, a partir de 52min47seg transcorridos do filme.

> Os dedos, os sopros, as ideias que trazem são novidade, diferente do que já ouvimos, mas, ao mesmo tempo, têm uma identidade enorme com tudo o que aqui se faz. É um mistério sempre presente no canto que se canta nas alterosas. Há uma identidade, a gente sabe que esse fazer só pode ter sido criado por essas bandas. Mas é diferente, o que este faz é próprio dele, não é o mesmo que o cantar do outro (2012, p. 130).

Percebemos que nos depoimentos de Juarez Moreira e Fernando Brant existe grande valorização da diversidade da produção musical do Estado. Ao mesmo tempo, vê-se uma percepção e uma defesa de que cada artista apresenta, sob o caráter de novidade e originalidade em seu trabalho, suas raízes culturais. Podemos perceber que um dos pontos centrais sobre a música popular em Minas é composto pela dualidade entre "pluralidade e individualidade". Percebemos que essa dualidade emerge como uma especificidade mineira, um componente da mineiridade no campo musical. Porém, essa ideia, que justamente se apresenta como dualidade não se deixa desvendar completamente. Portanto, para Brant, essa questão se configura como o "mistério das alterosas".

A partir disso, vemos novamente uma função de identificação mercadológica reforçada e defendida pelos membros do GBH, através da busca de uma característica unificadora desta produção musical, almejando a consolidação do violão mineiro e de sua legitimação, que segundo Lovisi:

> Não se pode esquecer que a consolidação do violão mineiro passou necessariamente pelas instâncias de legitimação, que reconheceram a produção de Belo Horizonte como o "retrato" da música popular instrumental para violão de Minas Gerais. Essa legitimação se deu de diversas formas. No levantamento realizado para este trabalho mostrei que o interesse pela produção da capital se dá através de reportagens de cadernos de cultura da imprensa, programas de rádio e colunas de jornalistas que fizeram ecoar as visões "defendidas" pelos próprios membros do GBH (LOVISI, 2017, P. 268)

Em recente entrevista novamente abordando o tema da escola mineira de violão, Juarez afirma:

> Eu acho que essa escola [mineira de violão], esse jeito de tocar, veio muito do fazer música sempre com um violão do lado, vem muito da canção mineira. O pessoal do clube da esquina tem muito a ver com isso, suas canções são lindas, deram um norte para todo mundo aqui, e tinham sempre um violão do lado, essas músicas sempre foram feitas com o violão debaixo do braço. O jeito de colocar os acordes e melodia, tem muito disso nesse jeito de tocar o violão aqui em Minas. E tem as harmonias do Chiquito, coisas lindas, que ele fazia muito e junto com a canção e o Toninho, que entendeu isso tudo aí e foi adiante. E tem uma coisa de virar uma marca para os músicos daqui, quase um selo de originalidade, que foi acontecendo de forma natural, quando a gente viu, já existia. (MOREIRA, 2018).

Através deste depoimento de Juarez, fica-nos explícita a relação intrínseca da chamada música mineira com o instrumento. Juarez revela uma naturalidade no processo composicional, e demonstra um "jeito" próprio da criação mineira que se evidencia a partir do contato com o violão. E novamente podemos ver a busca e a reinvindicação a uma "marca" que identifique o processo.

2.4 JUAREZ MOREIRA E SUA COMPOSIÇÃO IDIOMÁTICA

O processo de criação de Juarez Moreira está intimamente ligado à prática instrumental do violão e da guitarra elétrica e seu uso na música tonal de matriz "popular", explorando melodias acompanhadas, harmonias sofisticadas e eventualmente, polifonia. É muito claro que suas composições são muito adaptadas à mecânica do violão, embora surjam também vários exemplos de utilização de técnicas originárias da guitarra elétrica, outro instrumento que o compositor domina com maestria. Por transitar entre os universos musicais destes dois instrumentos, identificamos com frequência em sua obra características instrumentais "emprestadas" entre o violão e a guitarra, assim como elementos estruturais de linguagens musicais diversas que mais influenciam o compositor como o jazz, impressionismo e o choro. Juarez destaca que a composição é uma constante em sua rotina: "Componho regularmente. Tenho em torno de umas cem composições. Já gravei mais de quarenta. (...) A composição vem, no meu caso, sempre a partir do estudo do violão (...) estou praticando e, de repente, surge uma ideia[56]." (MOREIRA, 2015).

Juarez é um profundo conhecedor do repertório violonístico brasileiro, e muitas de suas obras estão intimamente ligadas à tradição de compositores-intérpretes. Em entrevistas com o compositor, diversas vezes ele faz referências a compositores para explicar um processo de composição ou um trecho de uma obra: (...) "isso aqui é Dilermando Reis (...) esse trecho é Garoto (...) pensei no Bonfá nesse momento." (MOREIRA, 2017).

Como Juarez possui referências claras de repertório e de compositores em suas obras, vemos que seu processo composicional também é alimentado pelo repertório tradicional de violão brasileiro, sem que ele se utilize de paráfrases ou citações literais de algum compositor. Juarez compreende a linguagem composicional de diversos autores e por vezes se utiliza de procedimentos semelhantes, fazendo assim uma referência à tradição do violão brasileiro em sua obra.

Juarez destaca que a música *Riva* foi feita "tocando e para tocar", pensando no violão solo, assim como, *Bom Dia, Baião Barroco* e *Você Chegou Sorrindo* (MOREIRA, 2017). Vejamos alguns exemplos da música *Riva* nas figuras 45 e 46.

56 O estudo do violão a que Juarez se refere, é, no seu caso, uma tarefa diária, quase religiosa, que tem como base obras de violão clássico, como *La Catedral* e *Las Abejas*, de Barrios, o Prelúdio da suíte BWV 1004, de J. S. Bach, o *Estudo nº 1* de Villa-Lobos, além de obras de Garoto. Juarez através dos estudos de obras clássicas destes compositores teve um grande envolvimento com o universo violonístico erudito, passando a utilizar novos materiais e a desenvolver um idiomatismo ligado diretamente ao conhecimento adquirido com a performance desse repertório e o estudo técnico do instrumento.

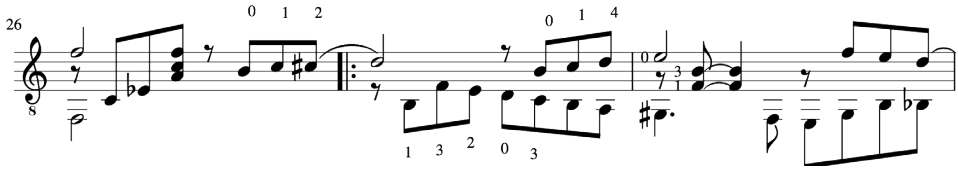


Figura 45. Transcrição de trecho da música *Riva* – gravada no álbum RIVA (2010) para violão solo apresentando trecho polifônico com utilização de cordas soltas e digitação caracteristicamente violonistica. (c.27 a 29).

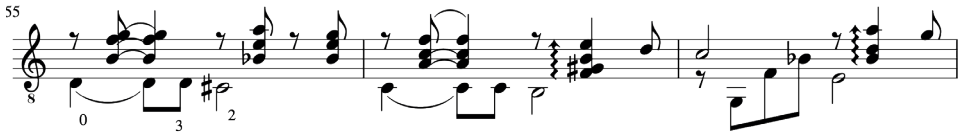


Figura 46. Transcrição de trecho da música *Riva* – que demostra uma frase com idiomatismo do violão através de encadeamentos de acordes com baixos marcados, (c.55 a 57).

No caso de algumas obras, Juarez destaca que foram compostas com voz e violão, criando inicialmente a harmonia e improvisando uma melodia com a voz ou, harmonizando uma melodia cantada, conseguindo assim um resultado composicional diferente, como o próprio Juarez destaca ao citar o processo composicional de *Diamantina*.

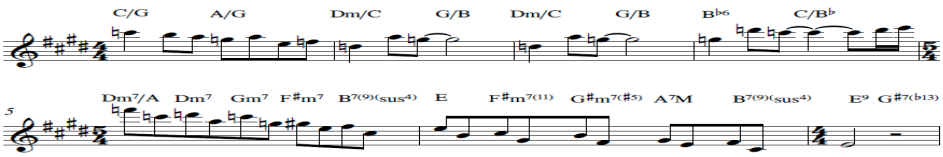


Figura 47. Novamente a transcrição de trecho de *Diamantina*, álbum Bom Dia (1989/1997) apresentando melodias composta com a voz e o violão harmonizando uma melodia cantada, c. 1 a 4. (LOVISI, 2017, P. 221)

Em *Conversa Comigo Mesmo*, composta em 2006, verificamos mais um exemplo da música que se manifesta através do contato com o instrumento. Essa música vem da introspeção, característica do falante Juarez Moreira. “Sou uma pessoa agitada, em oposição à minha música, calma” (Moreira, 2015). O compositor relata o processo de criação. “Essa música veio de tocar o violão, naqueles dias que você toca relaxado, de forma afetiva, livre, sem se preocupar com forma, etc (...) e o violão responde ao carinho” (MOREIRA, 2015)

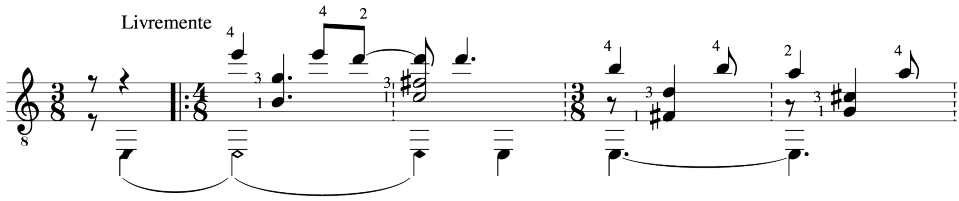


Figura 48. Transcrição do início de Conversa Comigo Mesmo onde podemos observar a exploração de cordas soltas, harmônicos naturais e procedimentos de digitação idiomáticos do violão, (c. 1 a 7).

Outra característica da performance e composição de Juarez Moreira é apresentar variações quando uma frase é reapresentada. Podemos ver no exemplo abaixo, em *Ossia*, o desenvolvimento do material na segunda apresentação da frase de *Valsa para Maria* na versão para violão solo do álbum *Riva* de 2010.

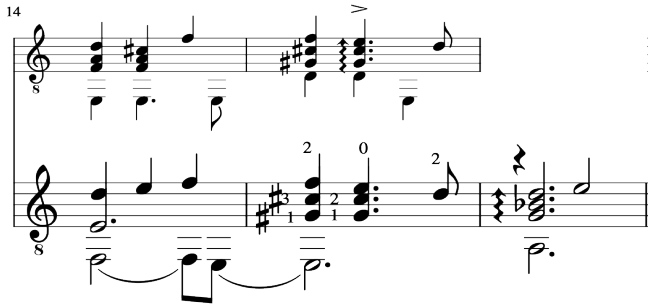


Figura 49. Variação apresentada em Valsa para Maria (c. 17 a 21)

Juarez também destaca que acompanhar cantores foi um grande aprendizado para seu trabalho como compositor, ajudando muito em sua precisão rítmica e na capacidade de preencher espaços com o violão, simulando um contrabaixo e um piano, criando assim um acompanhamento mais completo como “uma banda de jazz” (MOREIRA, 2017), tal como ele ouvia nos discos e em shows. Essa técnica ele desenvolveu criando diferenças de intensidade e timbres para as vozes propostas em seus acompanhamentos, característica transportada para peças solo em que podemos perceber, muitas vezes, três planos distintos: o baixo, o preenchimento harmônico com vozes centrais e a melodia principal, sendo que esta, muitas vezes, troca de posição e não se restringe à voz aguda. Cita ainda a influência de Bill Evans com seus “encadeamentos de acordes, condução de vozes, sua *chord melody*[57]e seu *voicing*[58]*”.* (MOREIRA, 2015).

57 *Chord melody* é a técnica de realização conjunta, ao violão ou na guitarra, da harmonia cifrada e da melodia de uma obra ou de um tema.

58 O termo *voicing* pode referir-se tanto à maneira de dispor as notas verticalmente entre os vários instrumentos em uma composição ou arranjo, quanto ao modo de distribuir as notas de um acorde em um instrumento. A partir de um acorde dado por uma cifra, por exemplo, o instrumentista pode escolher qual voicing se adaptará melhor ao trecho mu-

Outra característica de Juarez é o diferente tratamento de texturas e densidade harmônicas aplicadas a um mesmo material. Como pode ser visto na transcrição de *Você chegou sorrindo* (fig. 50), que a música se inicia apenas com o violão solo, sendo a introdução e a exposição da seção A realizadas inteiramente pelo instrumento, revelando detalhes da textura que contém em si três vozes distintas: a superior com a melodia principal; a inferior sustentando os baixos que indicam o caminho da harmonia; e a voz intermediária preenchendo os acordes de base. Já a segunda transcrição (fig. 51) traz o violão executando apenas a melodia, sem o compromisso de executar as outras vozes e os acordes.

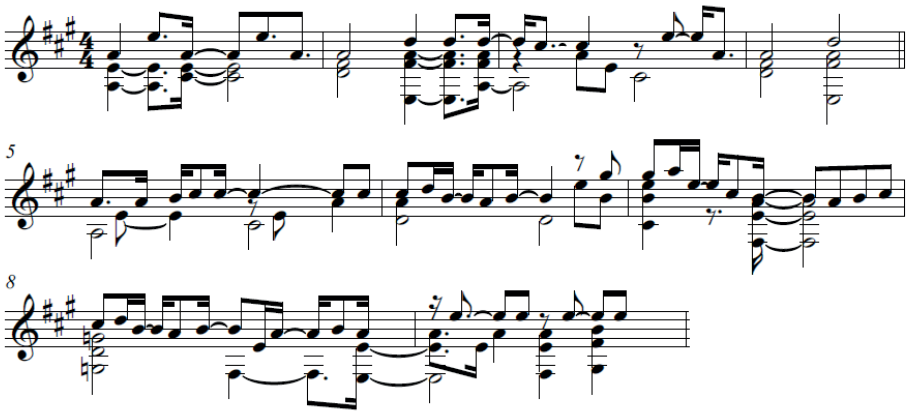


Figura 50. Transcrição da Introdução e da Parte *A de Você chegou sorrindo*, álbum Samblues (2005). (c. 1 a 9) (LOVISI, 2017, P. 220)

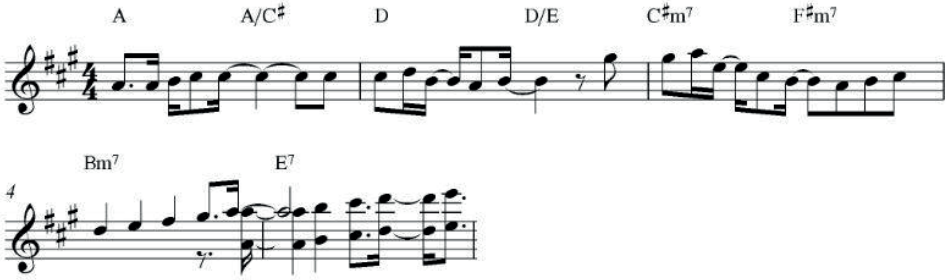


Figura 51. Transcrição da Introdução e da Parte *A de Você chegou sorrindo*, álbum Samblues (2005). (c. 1 a 5) (LOVISI, 2017, P. 220)

sical. Assim, entre as notas disponíveis o instrumentista busca quais entre elas ocuparão as posições mais agudas e/ou intermediárias, se o acorde terá intervalos mais curtos ou mais distantes entre suas notas e também quais serão as notas de tensão utilizadas para enriquecer o som básico da estrutura (ALMADA, 2009, p. 45).

Em virtude de sua afinação, o violão e a guitarra proporcionam algumas características intervalares na execução. Podemos observar na obra de Juarez alguns exemplos desse tipo de construção harmônica ou melódica, estejam eles em composições ou em solos improvisados. Vemos que o idiomatismo característico das afinações dos instrumentos[59] torna simples a digitação, com as quartas executadas sobre cordas vizinhas através de pequenas pestanas, apenas a combinação das cordas 2 e 3 não pode se beneficiar desse mecanismo devido ao intervalo de terça existente entre elas.

Segundo Juarez, muitos de seus trabalhos surgem do idiomatismo do violão solo, afeito às texturas que unem melodias e acompanhamentos tocados simultaneamente (LOVISI, 2017, P. 220). Por transitar entre os universos musicais do violão e da guitarra, identificamos com frequência características instrumentais "emprestadas" entre os dois instrumentos, como acordes com pestanas com os dedos 2, 3 e 4 e formas de acordes ligados à guitarra de jazz.

> O estilo da música de Juarez Moreira é fruto da formação muito peculiar de um artista que conhece desde muito cedo o violão instrumental brasileiro e um repertório que inclui choro, bossa nova, rock, jazz e música erudita. (...) Mais do que encadear acordes, Juarez realiza complexas conduções harmônicas, baseadas na execução simultânea de diferentes melodias, tocadas com fraseados e timbres muito particulares. O domínio técnico exigido por esse procedimento é adquirido por meio de um obsessivo estudo do repertório do violão erudito, do choro e do jazz.[60] (ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL, 2018)

A prática da composição *crossover*[61], na qual o compositor transcende os limites de uma linguagem musical, e a utilização de técnicas "emprestadas" de um instrumento para o outro, estão presentes em sua linguagem composicional, como no caso de *Samblues*.

Outra característica importante das obras de Juarez é que elas se apresentam em constante mutação, rearranjando o material de sua obra em função da formação instrumental, possibilidades técnicas, etc:

> (...) as condições de reprodução ao vivo dessas obras e o lançamento de novos projetos com outras formações instrumentais fazem com que o músico esteja sempre alterando a forma como as composições foram concebidas em estúdio. (LOVISI, 2017, P. 224).

59 Afinação habitual do violão e guitarra, em quartas justas. A sequência das quartas justas é interrompida da terceira para a segunda corda, sol para si, entre as quais há um intervalo de terça maior.

60 Enciclopédia Itaú Cultural, acesso em 13/06/2018: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa277317/juarez-moreira

61 Existem várias definições para o termo *crossover*. Segundo o dicionário online, Merriam-Webster (http://www.merriam-webster.com/dictionary/crossover), designaria "uma mudança de um estilo ou tipo de atividade para outro".

2.4.1 Rearmonização

Vejamos agora, um procedimento de rearmonização realizado por Juarez, em seu arranjo da música *Someday my prince will come*, presente no álbum "Juarez Moreira Solo" (2007). Juarez optou por uma sofisticada substituição de acordes. Percebemos que os quatro primeiros compassos do arranjo trazem a primeira frase melódica e apresentam um trabalho de rearmonização, no qual dois acordes da harmonia original são substituídos. Identificamos isso tanto no trecho transcrito em partitura, quanto na execução feita por Juarez, com as cifras apresentadas acima do pentagrama com o intuito de facilitar a análise, também com as cifras do Real Book[62], transpostas para o tom de lá maior:

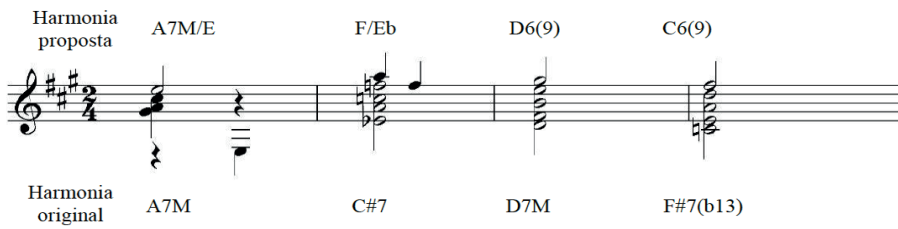


Figura 52. Início de *Someday my prince will come*, álbum Juarez Moreira Solo (2003). (c. 1 a 4). (LOVISI, 2017, P. 228)

Analisemos as funções harmônicas apresentadas acima e sua rearmonização:

Acordes Originais	A7M	C#7	D7M	F#7(b13)
Análise	I7M	V7/vi	IV7M	V7/ii
Função	Tônica	Dominante (secundário)	Subdominante	Dominante (secundário)
Rearmonização proposta	A7M/E	F/Eb	D6(9)	C6(9)
Análise	I7M	V7/bII	IV6(9)	bIII6(9)
Função	Tônica	Dominante (secundário)	Subdominante	Dominante* (substituto)

Tabela 1. Análise do início de *Someday my prince will come*, álbum Juarez Moreira Solo (2003). (c. 1 a 4). (LOVISI, 2017, P. 228)

62 Utiliza-se aqui a partitura do The Real Book como referência a uma suposta tonalidade original da obra apenas por praticidade e por referência. Sabemos que na música popular a ideia de uma "obra terminada" ou "original" não passa necessariamente pelo registro em papel.

Daniel Lovisi (2017), na análise que faz desse arranjo, demonstra que os acordes F/Eb e C6(9) guardariam semelhanças com possíveis SubV7 apenas por compartilharem a mesma nota do baixo. Aqui o músico se utiliza de um procedimento harmônico bastante sofisticado, presente na linguagem jazzística, optando pelo uso de acordes que possuíssem a nota da melodia em sua estrutura e que se aproximassem do acorde de resolução por um cromatismo descendente nos baixos, a exemplo do que ocorreria com os acordes SubV7, mas sem possuir a mesma estrutura deste último. Novamente apresentaremos a tabela abaixo para expor de maneira mais clara a ideia apresentada:

Acordes originais	**A7M**	**C#7**	**D7M**	**F#7(b13)**
Análise	I7M	V7/VIm	IV7M	V7/IIm
Função	Tônica	Dominante (secundário)	Subdominate	Dominante (secundário)
Rearmonização com Sub V7	A7M/E	Eb7(9, #11)	D7M	C7(9, #11)
Análise	I7M	Sub V7/VI	IV6(9)	Sub V7/II
Função	Tônica	Dominante (substituto)	Subdominate	Dominante (substituto)
Rearmonização proposta	A7M/E	F/Eb	D6(9)	D6(9)
Análise	I7M	V7/bII	IV6(9)	bIII6(9)
Função	Tônica	Dominante (substituto)	Subdominate	Dominante (substituto)

Tabela 2. Comparação entre as três sequencias possíveis para a rearmonização de *Someday my Prince Will Come*. (LOVISI, 2017, P. 229)

Segundo a tabela anterior, os acordes utilizados por Juarez nos compassos 2 e 4 não possuem trítonos[63] para serem resolvidos nos acordes subsequentes. No entanto eles ocupam posições de acordes de transição, como se estivessem clamando por uma resolução no acorde seguinte, ou seja, exercem um papel análogo aos acordes de SubV7, num processo que Cugny (2009, p.211) chama de "concepção flexível das regras harmônicas do jazz". Para esse autor, alguns estilos promoveram uma expansão do conceito de aplicação das substituições harmônicas, de modo que qualquer acorde cujo baixo fosse colocado um semitom acima do baixo do acorde de resolução, seria admitido como um acorde de preparação, uma espécie de "dominante disfarçado", ainda que sem a estrutura de uma dominante. No caso de um arranjo para instrumento solo, como o apresentado por Juarez, soma-se a essa condição também a inclusão da nota da melodia na estrutura do acorde. Cugny considera que no contexto jazzístico

63 O acorde F/Eb possui o trítono lá-mib que busca resolução em Bb ou em Bbm, o que não acontece no trecho. Já o acorde C6(9) sequer possui trítono.

> Tudo é possível, incluindo trocar uma ou duas notas correspondentes à terça e à sétima, modificando assim radicalmente a qualidade dos acordes. Esse uso da regra permitiria, por exemplo, transformar uma sequência (em dó maior) do tipo C-Am7-Dm7-G7-C na sequência C-Eb7M-Ab7M-Db7M-C, como faziam frequentemente músicos do estilo bebop como Tadd Dameron ou post-bop[64] como Bill Evans.[65] (GUGNY, 2009, P. 45)

Juarez procura realizar uma rearmonização muito sofisticada, fugindo do óbvio. Como Lovisi observa,

> O procedimento utilizado por Juarez está muito ligado à lógica de expansão harmônica do jazz, o que justifica a sensação de constantes "surpresas" ao longo do arranjo de *Someday my prince will come* (...). Mostrando um pleno domínio das técnicas de rearmonização, Juarez deixa fluir na formação de seus encadeamentos de acordes o "sabor" jazzy[66] ao qual ele parece profundamente conectado. (LOVISI, 2017, P. 230)

Vemos, nas figuras 53 e 54, a utilização deste procedimento em *Valsa para Maria* e em *Riva,* respectivamente:

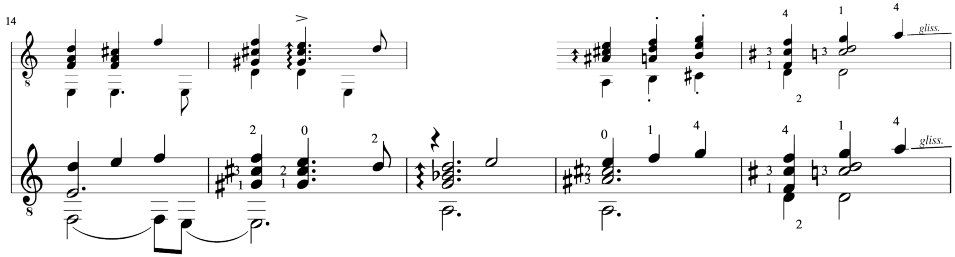


Figura 53. Rearmonização em Valsa para Maria. (c. 14 a 18)

64 O post bop foi um estilo de jazz desenvolvido nos anos 1960, cujas características incluem uma grande liberdade de forma, métrica e andamento, além da presença de acordes com muitas notas de tensão, harmonias modais e improvisação livre. Alguns nomes importantes para o desenvolvimento do estilo foram os pianistas Bill Evans e Herbie Hancock e o saxofonista Wayne Shorter. Informações consultadas no site: http://www.jazzmusicarchives.com/subgenre/post-bop. Acesso em: 04/05/2018.

65 Original do francês: "Tout est possible, y compris de changer une ou deux notes correspondant à la tierce et à la septième, c'est-à-dire de changer radicalement les qualités d'accords. Cet usage de la règle permet par exemple de transformer l'anatole (en Dó majeur) C – Am7 – Dm7 – G7 – C en C – Eb7M – Ab7M – Db7M – C, comme le font couramment les musiciens bebop comme Tadd Dameron ou post-bop comme Bill Evans".

66 O termo jazzy é comumente utilizado para fazer referência ao universo do jazz.

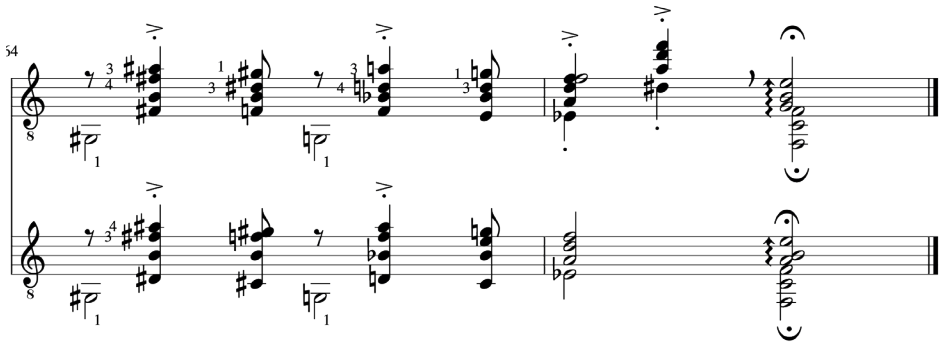


Figura 54. Rearmonização em Riva, primeiro exemplo: acordes “sus” (acorde com quarta e sétima) resolvendo em meio diminuto, e segundo exemplo: acordes “sus” resolvendo em acordes maiores com 7, vemos um múltiplo tratamento das tensões. (c. 64 e 65)

Por meio desse procedimento, Juarez cria texturas diferentes para uma mesma melodia, ou passagem, renovando o material composicional de forma sofisticada. Vemos que o músico com frequência realiza substituições harmônicas que acabam por enriquecer a relação intervalar entre a melodia e o acorde que a acompanha, podendo assim criar novos direcionamentos harmônicos, conduções de vozes, movimentações de baixos, adensamentos harmônicos para uma mesma frase melódica.

2.5 A GUITARRA ELÉTRICA

Sobre a guitarra elétrica, Juarez fala que sempre houve esse “namoro” com o instrumento, pois começou tocando violão e guitarra juntos. A partir daí adaptou a técnica da mão direita do violão na guitarra, assim como Joe Pass, George Benson, Wes Montgomery e Jeff Beck, que o músico destaca como suas maiores referências no instrumento.

> A guitarra e o violão são duas entidades totalmente diferentes, são dois CPFs diferentes, a única semelhança é que tem seis cordas. O violão é um instrumento de terra, ancestral, ibérico, a guitarra é um instrumento do asfalto, pós-revolução industrial, que geram atitudes comportamentais completamente diferentes. (MOREIRA, 2017)

Juarez relata que, nos anos 70, a música americana tinha grande influência na música brasileira, e que muitas pessoas tinham suas maiores referências estéticas “olhando para fora do Brasil” (MOREIRA. 2017). O maior nome da guitarra naquele momento era Jimi Hendrix, que todos reverenciavam. “Para todo mundo naquela época, o Jimi Hendrix quebrava todas as barreiras, quebrava tudo, você entende? Era a referência do novo” (MOREIRA, 2017). Juarez, olhando para trás, reflete que, no sentido de inovação e de iconoclastia, “O Baden Powell era meu Jimi Hendrix, pois tudo que o Hendrix representava para a maioria dos guitarristas, o Baden representava para mim.” E acrescenta: “O Jimi Hendrix, aquela sensação, um grande músico. Com aquela iconoclastia dele. É um negócio muito genial né? Mas, eu *tava* ouvindo o Baden Powell, o Toninho Horta, Hélio Delmiro” (MOREIRA, 2017).

Notamos que, em sua discografia, Juarez possui extensa obra gravada com guitarra. Em alguns casos, Juarez grava em uma mesma música a guitarra como solista e o violão como acompanhamento. Notamos também, que muitas de suas músicas são gravadas primeiramente com guitarra elétrica e banda, e depois rearranjadas e gravadas no violão solo.

TRANSCRIÇÃO DE QUATRO OBRAS DO ÁLBUM *RIVA* DE JUAREZ MOREIRA

Ao se abordar a transcrição na chamada música popular, é preciso ter muito claro que a noção de "obra" precisa ser alargada em relação ao que comumente se considera na tradição da música de concerto. Não se está diante de uma forma acabada de uma vez por todas, relativamente estática ou mesmo congelada. Sempre muito ligada ao momento da performance, a prática da música popular, muitas vezes, faz com que a obra passe por alterações a cada vez que é apresentada, seja por interferência de um novo arranjo ou por meio de improvisações dos músicos. Portanto, a transcrição de uma peça "popular" pode ser vista como a transcrição de uma performance específica, sabendo que o próprio compositor, quando é o intérprete de sua obra, altera o material composicional em alguma performance subsequente. Vemos também que, em determinadas práticas, o improviso e a alteração do material é mesmo algo esperado pelo compositor, como no jazz.

No caso das obras de Juarez Moreira, vale observar que essas "alterações" ou "variações" ocorrem inclusive na própria gravação realizada para o álbum *RIVA*, ou seja, mesmo considerando-se apenas o âmbito de uma única execução da peça, nota-se uma forte tendência a evitar reapresentações literais de seções ou elementos temáticos. Em entrevistas sobre o assunto, Juarez Moreira destaca que várias passagens da peça podem ser realizadas de diferentes maneiras. Na ocasião, ele mesmo apresentou rearmonizações, alterações de baixo, variações melódicas, entre outros procedimentos como possibilidades de realização de certas passagens. É muito importante observar, contudo, que esses procedimentos são previamente estudados para que possam constituir um grande repertório de alternativas para as performances. Juarez relata o cuidado em estudar essas variações, mas também acentua a liberdade para utilizá-las de forma espontânea, confirmando que qualquer performance ou gravação, tomada singularmente, não é a forma final da obra, mas apenas uma de suas possibilidades.

Diante dessas considerações, abrem-se algumas questões para o processo de transcrição: como dar conta das várias alternativas na elaboração da transcrição e na apresentação gráfica do produto final? Toda e qualquer alteração deve mesmo ser notada? É possível classificar os procedimentos e estabelecer algo como um quadro de variações, a ser apresentada como um "prefácio" à obra, como um guia para a sua correta leitura e apreensão? Os exemplos que veremos a seguir apontam alguns caminhos para estas questões.

3.1 O PROBLEMA DA TRANSCRIÇÃO

Várias obras musicais, em diversas culturas, existem antes e independentemente de seu registro escrito, persistindo pela memória, sendo que eventos musicais desta natureza pressupõem alguma variação em suas performances. Algumas obras possuem o registro fonográfico, mas seu compositor não as concebeu de forma escrita, e seu registro em áudio apenas apresenta uma interpretação possível dessa obra. Para demonstrar a multiplicidade de possibilidades de registro escrito irei focar em obras que, em sua essência, apresentam a prática de variações, em maior ou menor grau, em suas performances. Variações que excedem as diferenças na agógica, abarcando também alterações de notas, acordes, tempo etc.

A literatura musical ligada ao jazz pressupõe que as performances apresentem algo novo, improvisado ou algum novo arranjo. Em uma obra musical com esses preceitos, apresenta-se um problema para a sua transcrição e edição em partitura, pois sua essência pressupõe certo grau de liberdade e a necessidade de renovar o material a cada performance. O importante é ter a consciência que uma notação musical não pode conter a totalidade do acontecimento musical. Sabe-se que toda notação embute informações oriundas de tradição oral, sem falar em outras por demais subjetivas para serem grafadas, como a significação de símbolos que mudam a sua forma de interpretação caso seja utilizado em determinados estilos ou linguagens musicais diversas.

Podemos, em um processo de transcrição musical, registrar uma obra de diversas formas, como uma melodia cifrada, apresentando uma forma mais livre para o intérprete realizar um arranjo de performance, ou uma escrita mais detalhada e pormenorizada, com detalhes de execução, agógica e interpretação, apresentando para o intérprete uma forma mais fechada de escolhas de interpretação e execução.

> Annibal Augusto Sardinha deixou alguns manuscritos de suas composições. Na escrita em partitura completa para violão solo, Garoto demonstra conhecimento profundo das normas de notação para violão. Suas músicas sempre estiveram no repertório de muitos músicos, desde sua época. (DELNERI, 2015, P. 26)

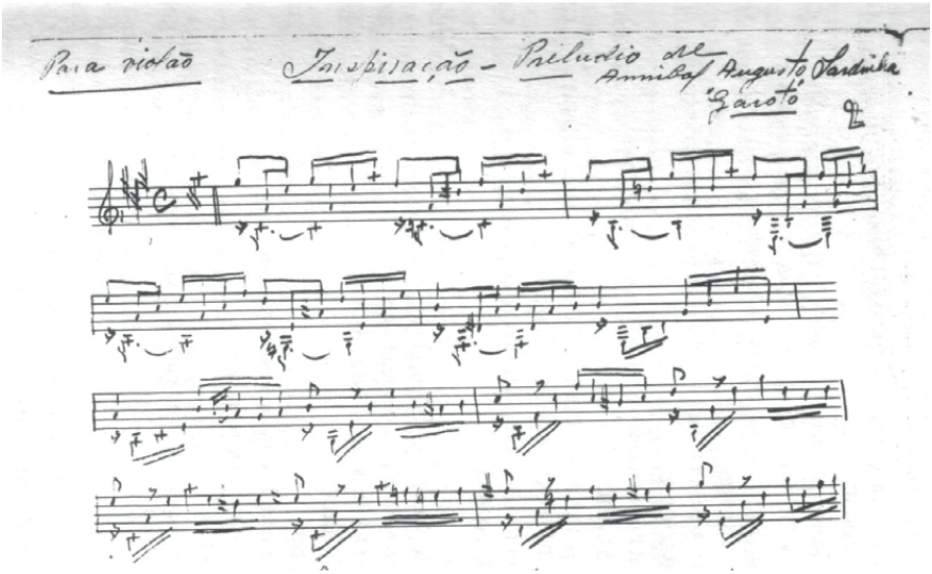


Figura 55. Manuscrito de Annibal Augusto Sardinha, o Garoto. O prelúdio Inspiração, composição de 1947, é dedicada "ao amigo e professor Attilio Bernardini". (BELLINATI, 1991, fac-simile anexo, vol.1). (c. 1 a 8)

Um exemplo dessas possibilidades de transcrição, como veremos a seguir, é a obra *O Choro Triste Nº 2*, também denominado *Tristezas de um Violão*[1], de Annibal Augusto Sardinha. Segundo Delneri:

> O *Choro Triste Nº 2*, também denominado *Tristezas de um Violão* (Fermata do Brasil, São Paulo, 1952), foi editado com "harmonização e arranjo" de Paulo Barreiros (1909 - 2004). Esse músico teve sua vida profissional como violonista e compositor, ao lado dos grandes nomes que despontavam no mundo violonístico da "Era do Rádio", como o próprio Garoto, Ângelo Apolônio, o Poly, o professor Aymoré e Laurindo de Almeida. (DELNERI, 2015, P. 26)

1 (Fermata do Brasil, São Paulo, 1952)

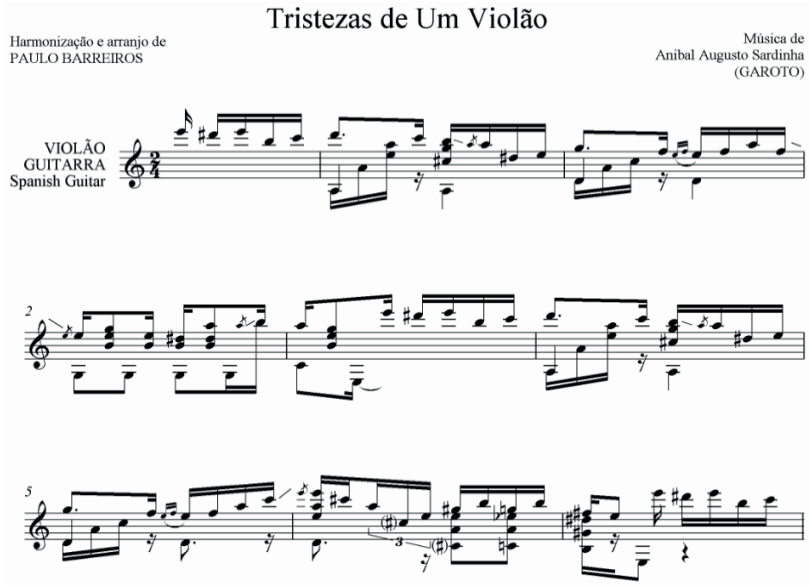


Figura 56. Transcrição de Tristezas de um Violão de Annibal Augusto Sardinha realizada por Paulo Barreiros. (c. 1 a 8)

Podemos ver que a coletânea *Quinze Choros De Garoto*, editada e impressa pela Fermata do Brasil, em 1951 (que não mostra nenhuma referência do revisor responsável), apresenta uma escrita passível de correções.

> As melodias, escritas na tessitura da flauta, e as harmonias (acordes cifrados) estão elaboradas sem nenhum critério teórico musical coerente. O choro *Tristezas de um Violão* aparece nos *Quinze Choros...* como um modelo de uma partitura, onde não são observados detalhes de uma escrita musical que preservasse um vínculo coerente da notação melódica e harmônica com a prática desse gênero. (DELNERI, 2015, P. 26)

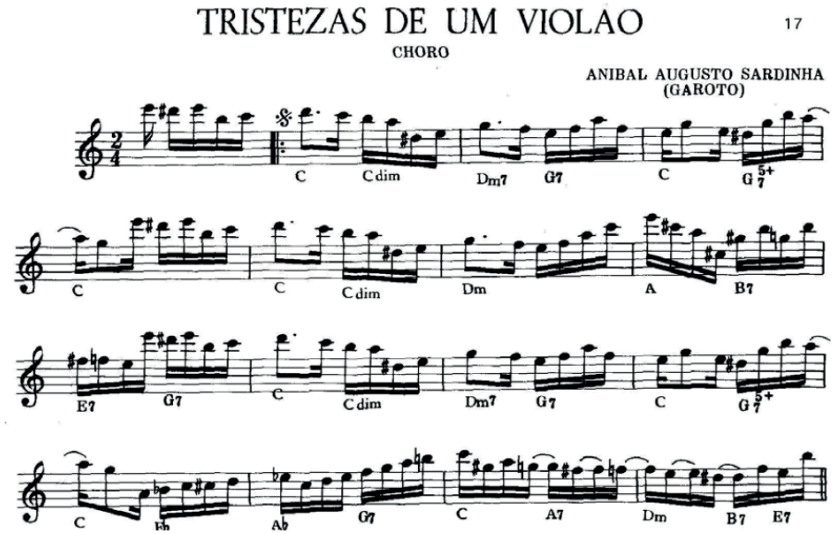


Figura 57. Edição de Tristezas de um Violão de Annibal Augusto Sardinha editada e impressa pela Fermata do Brasil, em 1951 na coletânea Quinze Choros de Garoto. (c. 1 a 15)

Verificamos que na transcrição de Paulo Bellinati, há uma grande preocupação de preservar o estilo violonístico de Garoto. O trecho abaixo mostra um “desenho” da partitura de uma música que fora concebida de forma detalhada para o violão. Bellinatti insere detalhes como andamento, articulação, glissandos e etc, preocupando-se com uma escrita violonística.

Figura 58. Transcrição de Tristezas de um Violão de Annibal Augusto Sardinha realizada por Paulo Bellinatti, com grande detalhamento na escrita. (c. 1 a 8)

Neste próximo exemplo, vemos uma transcrição que pretende conservar os elementos essenciais da composição, permitindo sem “traições”, que novos arranjos ou adaptações desse tema mantenham a identidade da composição, um choro “típico”, caracterizado por uma melodia acompanhada.

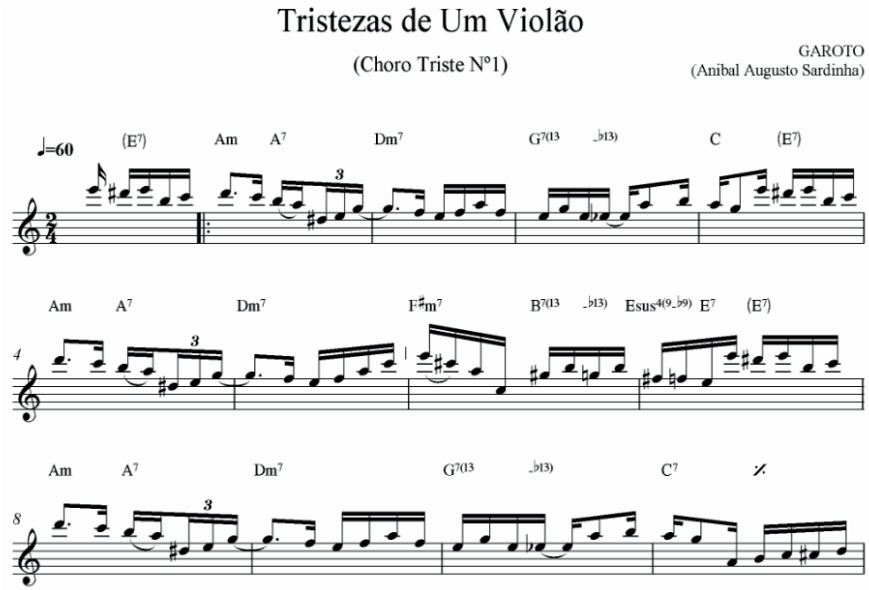


Figura 59. Transcrição em forma de um choro "típico", caracterizado por uma melodia acompanhada.

> A música popular urbana, para vozes e instrumentos, tem sido editada num padrão resumido: melodia e cifras. A garantia de autenticidade e correta notação dessa música, muitas vezes, são fontes que apresentam inúmeros "erros" de escrita. Mais recentemente, novas edições tiveram o cuidado em preservar a composição autoral. A prática das rodas de choro, grupos de músicos que mantém viva essa tradição até nossos dias, guardam esse "segredo" da arte e da tradição, fontes primordiais para o entendimento da linguagem de uma música complexa que poderia ter um cuidado editorial, para além dos objetivos do lucro. (DELNERI, 2015, P. 27)

Nos dois exemplos seguintes veremos novamente, duas formas de registro escrito da música Samblues. As partituras representam diferentes versões da mesma obra, além de terem funções diferentes, sendo a primeira, uma versão de ensaio para banda, e a segunda a versão para violão solo.

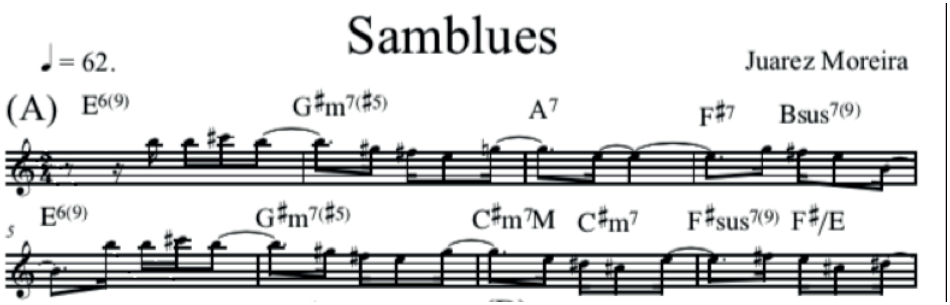


Figura 60. Tema de Samblues transcrição de Cleber Alves, partitura de ensaio da banda de Juarez Moreira, como melodia acompanhada. (c. 1 a 8).

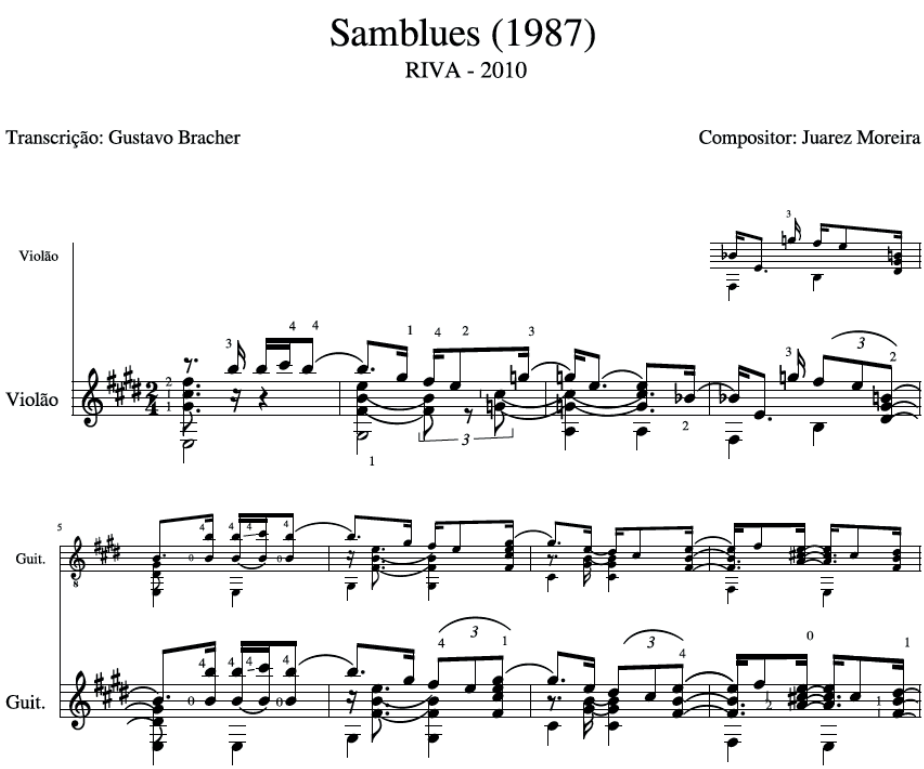


Figura 61. Transcrição de Samblues da versão solo do albúm RIVA apresentando os detalhes de execução e variações apresentadas pelo compositor. (c. 1 a 8)

Podemos constatar que existem diversas formas de se realizar o registro escrito de uma mesma obra. Essa diversidade de possibilidades se torna ainda mais evidente para obras oriundas de matriz popular, nas quais a liberdade de interpretação e arranjo, muitas vezes, estão presentes na própria concepção da obra. Podemos ver que as diversas formas de registro escrito estão muitas vezes ligadas à sua função, como uma partitura para ensaio; registro de melodia e acordes; registro de uma interpretação específica, entre outras.

3.2 ARRANJO

O arranjo musical é uma prática de reelaboração de uma obra já existente, podendo ser considerado como um registro de uma escuta particular de determinada obra. Segundo o autor Peter Szendy, em seus livros *Arrangements et Phonographies de Monteverdi a James Brown* (1997) e *Arrangement/ Derrangement* (2007): “O arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra musical”. O arranjo pode estar ligado aos gêneros musicais, apresentando um agrupamento de ideias musicais comuns, em que

estão inseridos padrões de formas, fraseado, dinâmicas e outros elementos que abrangem certo número de músicas. O arranjo também está ligado a escolhas instrumentais, como a possibilidade de aumentar instrumentos em uma peça, ou a redução de um quarteto de cordas para piano solo, ou ainda a alteração de um instrumento para outro, o que faz com que a definição de arranjo se aproxime da definição de transcrição.

> Arranjo é a reelaboração ou "recomposição" de uma composição musical ou parte dela (por exemplo, a melodia) para um fim diferente do original; também a versão resultante de uma peça(...) em senso comum, todas as performances de Jazz, por possuírem caráter de improvisação e de releitura, constituem uma forma de arranjo; Isto é, os músicos rearranjam o material básico inicial em incontáveis formas e variações(...) Mais estritamente, o termo arranjo em jazz significa uma versão escrita, fixa, geralmente publicada de uma composição, normalmente feita para um dos conjuntos "standards" de Jazz (Jazz Orchestra, big band, grupos menores etc). (The New Grove Dictionary of Jazz, 1 1988:32)

3.3 O IMPROVISO

O improviso está muito presente na obra e nas performances de Juarez Moreira, sendo uma característica intrínseca de seu trabalho. Segundo o dicionário de Harvard, a improvisação é:

> "A arte de executar a música como uma reprodução imediata de processos mentais simultâneos, ou seja, sem o auxílio de manuscrito, esboços, ou de memória," é um pouco enganadora, pois, embora a memória não seja usada para lembrar em detalhes a composição notada uma vez aprendida, durante a performance, a memória é usada para lembrar os detalhes do estilo em que o improvisador está tocando; e será demonstrado que a memória recorda, consciente ou inconscientemente, eventos musicais, padrões, e combinações de som que se tornaram uma parte da personalidade musical do improvisador [2] (TIRRO, 1974, p. 287).

Weick (1999,) nos demonstra que, em suas composições, Duke Ellington não buscava criar estruturas fechadas, pensadas apenas como regras e notas a serem executadas por diversos instrumentos, seguindo rigorosamente um mapeamento prévio, ou uma partitura. Suas composições eram criadas como obras abertas, ligadas e estruturadas dentro de uma linguagem própria, guiada por conceitos, mas admitindo ser influenciada pelo momento, pelos músicos que o acompanhavam. Assim, ele buscava a variabilidade e a espontaneidade do processo de improvisação como parte fundamental das suas composições de jazz. Essa música aberta, em si, é o objetivo do jazz, em que o intérprete, amparado por uma linguagem e um estudo específico, deve se arriscar na hora de um solo,

2 Original do ingles: The Harvard Dictionary's definition of improvisation, "The art of performing music as an immediate reproduction of simultaneous mental processes, that is, without the aid of manuscript, sketches, or memory," is somewhat misleading, for although memory is not used to recall in detail a once-learned, notated composition for a present-time performance, memory is used to recall the details of the style in which the improviser is performing; and it will be demonstrated that memory recalls, consciously or sub-consciously, musical events, patterns, and sound combinations that have become a part of the improviser's musical self (TIRRO, 1974, p. 287).

criando com seu improviso uma composição instantânea, sempre perseguindo a renovação em cada performance.

> Um dos componentes típicos da improvisação é o risco: isto é, a necessidade de tomar decisões musicais no impulso do momento, ou entrar em território musical inexplorado com o conhecimento de que alguma forma de fechamento melódico, harmônico ou de conjunto será necessária. Enquanto o risco está sempre presente, seu caráter varia muito. (...) Na maioria dos casos, as audiências avaliam as improvisações por meio do equilíbrio de características obrigatórias contra desvios imaginativos delas. Elas também apreciam o virtuosismo excepcional, seja técnico ou intelectual. (GROVE, 2014)[3]

Na música, o improviso segue um estilo e um corpo de técnicas aplicadas, dentro de uma linguagem estilística própria, que busca significados e contextos que surgem de domínios específicos de análise, criação, manipulação e transformação dos símbolos sonoros.

> "Ellington escreveu para pessoas, ao invés de instrumentos. Um compositor que compõe para instrumentos, cria notas e espaços, um plano e uma parte em aberto onde algum técnico anônimo pode tocar ad libitum (tocar livremente, sem se preocupar com a manutenção do andamento). No entanto, um compositor que escreve para pessoas cria notas e estruturas que antecipam, encorajam e formatam a improvisação. Compondo desta forma, Ellington encorajava o músico a pensar como compositor" (WEICK, 1999, p.13).

John Cage trouxe ao âmbito musical erudito contemporâneo a noção de acaso e indeterminação como meios para alcançar uma verdadeira ação artística experimental. Ela deveria ser única, imediata e desconectada de partituras, às quais ele se referia como camisas de força.

> No que diz respeito à performance propriamente dita, o projeto de Cage é realizado principalmente através de propostas de jogo colocadas para os intérpretes. O que desejamos ressaltar é que neste jogo, a princípio, o que importa n*ã*o ***é*** o som. Ou melhor, o som pode ser um dos possíveis, porém imprevisíveis desdobramentos deste jogo que se instaura a partir das propostas formuladas por Cage. (COSTA, 2009, p.84)

Esse tipo de improvisação, em que existe uma gramática bem definida e uma rede de possibilidades mais ou menos rígidas imposta por um sistema determinante, é denominada como idiom*á*tica de um estilo. As intervenções sonoras dos músicos se manifestam a partir de uma relação íntima com as possibilidades de seu instrumento, porem seguindo as propostas formuladas. O improviso ocorre na medida em que o intérprete busca preencher as lacunas deixadas no momento da execução, obedecendo regras pré-determinadas.

---

3 Original do inglês. One of the typical components of improvisation is that of risk: that is, the need to make musical decisions on the spur of the moment, or moving into unexplored musical territory with the knowledge that some form of melodic, harmonic, or ensemble closure will be required. While risk is always present, its character varies greatly. (…) In most instances audiences evaluate improvisations by their balancing of obligatory features against imaginative departures from them. They also appreciate exceptional virtuosity, either technical or intellectual. Grove Music Online, acesso em 09/08/2018 http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738

Verificamos que no caso de Cage, assim como no jazz, existem regras definidas, preocupação com a idiomática e a gramática do estilo. O músico popular que trabalha com improvisação entra, com o compositor, nesse jogo de criar e variar sempre. Renovar o material é uma necessidade intrínseca da própria obra, dentro do seu estilo.

A improvisação, que se apresenta como prática comum a diversos gêneros populares, ganha impulso forte com a sistematização e a elaboração teórica acerca dos conceitos de espontaneidade e indeterminação dentro da música erudita experimental no século XX. Vemos que uma parte de indeterminação é elemento constituinte da obra que, popular ou erudita, em sua essência apresenta uma espontaneidade na performance, que outorga liberdade e responsabilidade ao intérprete em renovar sempre, dentro de uma linguagem e conceitos, uma parte da obra a cada performance.

3.4 CONCEITO DE OBRA ABERTA

Com a ideia de "obra aberta" Umberto Eco (2005) aponta para uma tensão entre "fidelidade e liberdade interpretativa". Uma obra teria como característica a *ambiguidade*, de tal maneira que, ainda que tomando uma forma fechada como um organismo equilibrado, "é também aberta, isto é, passível de diversas interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade". (ECO, 2005, p. 40). Assim sendo, o intérprete passa a ocupar um lugar de coautoria de uma obra, pois "uma *interpretação* e uma *execução*, apresenta uma nova fruição e assim, a obra revive dentro de uma perspectiva original" (Idem, p. 40).

O conceito de obra aberta convida o intérprete a participar ativamente na *construção final* do objeto artístico. Vemos que esse conceito se aplica a toda forma de interpretação musical, mas se apresenta de forma ainda mais ampla nas práticas musicais ligadas a improvisação, liberdades de agógica, ou práticas de alteração do material, que são muito ligadas à música popular, ao jazz, choro, blues, etc.

Nas práticas musicais que contêm em seu cerne a liberdade de alteração de material e improvisação, o autor confiaria ao intérprete a responsabilidade de completar a obra ao seu prazer, como se fosse um quebra-cabeças que necessita da participação ativa dos intérpretes para sua realização.

Uma obra musical ligada às práticas de intervenção contínua do material não pode ser considerada como uma obra finalizada, "engessada" em um formato definitivo, pois isso iria contra a própria essência da obra. Este procedimento de intervenção no material está muito presente nas performances de Juarez, principalmente quando o compositor interpreta suas obras. Em várias práticas ligadas à música popular revelam-se aspectos técnico-musicais relacionados à prática de arranjo e improviso do compositor e intérpretes. Tal prática compreende a elaboração constante de variações para os motivos musicais, utilizadas de forma livre nas performances ao vivo ou gravadas. O procedimento de

rearranjar continuamente suas composições constitui a essência de vários estilos da música popular, demonstrando que composição e performance são instâncias intrinsecamente relacionadas. Segundo afirma SCHULLER (2006):

> [...] até certo ponto –(...)–, toda "performance" de jazz constitui uma forma de arranjo, na medida em que é improvisada e constantemente renovada; quer dizer, os "performers" rearranjam o material básico a cada nova variação e forma. (SCHULLER, 2006)[4]

Novamente, retomando o assunto da transcrição musical, vemos que a escrita é incapaz de conter a totalidade do evento musical. Ao abordarmos uma obra musical, que possui parâmetros variáveis por sua própria natureza interpretativa, ou em obras que pressupõem participação ativa de intérpretes no processo de reelaboração do material, o registro escrito será ainda mais insuficiente. Isso se dá, dentre outras razões, pelos três riscos sinalizados por Seeger (1958):

> Três riscos são inerentes à nossa prática de escrever música (escrita musical). O primeiro reside na suposição de que todos os parâmetros audíveis da música são ou podem ser representados por um parâmetro visual parcial, i. e., por outro de apenas duas dimensões, como ocorre sobre uma superfície plana. O segundo risco reside ao se ignorar o atraso histórico da escrita musical (musical-writing) em oposição à escrita do discurso (speech-writing), e a consequente tradicional interposição da arte do discurso na adaptação de sinais auditivos e visuais na escrita musical. O terceiro reside por termos falhado ao distinguirmos os usos prescritivo e descritivo da escrita musical, ou seja, entre um projeto de como uma peça específica deva ser realizada para soar e um relato de como uma determinada performance desta de fato soou. SEEGER, C (1958, tradução nossa)[5]

Se para os dois primeiros riscos não há, propriamente dito, um "remédio", cabe-nos assumir os limites de uma transcrição (escrita) musical que interfira apenas para mitigar os efeitos relativos à distinção entre "prescrição e descrição" (terceiro risco). Podemos assim propor uma metodologia mais precisa: uma edição aberta que mostre possibilidades de algumas variações apresentadas. Portanto, o intérprete pode e deve fazer parte de um jogo de criação continua, pois ele deve saber que nenhuma edição apresenta a completude de uma obra, que ela sempre estará aberta a variações e que a sua essência é viva. Assim, apresentando algumas variações escolhidas procuro oferecer um suplemento imprescindível em uma edição descritiva a quem quer que se disponha a visitar essa obra.

4 Original do inglês. In a sense all jazz performance, insofar as it is improvised and constantly renewed, constitutes a form of arranging; that is, the performers rearrange the basic material in ever new variations and forms.

5 Original do inglês. Three hazards are inherent in our practices of writing music. The first lies in an assumption that the full auditory parameter of music can be represented by a partial visual parameter. that is. by one with only two dimensions. a flat surface. The second lies in ignoring the historical lag of music writing behind speech writing and the consequent traditional interposition of the art of speech in the matching of auditory and visual signals in music writing. The third lies in our failure to distinguish between prescriptive and descriptive uses of music writing-between a blueprint of how a specific piece of music shall be made to sound and a report of how a specific performance of any music actually did sound.

APRECIAÇÃO E ANÁLISE DAS OBRAS *RIVA*, *VALSA PARA MARIA*, *SAMBLUES* E *CONVERSA COMIGO MESMO* DO ÁLBUM *RIVA*

Neste capítulo será apresentado um panorama do processo de criação de Juarez Moreira nas quatro obras estudadas e transcritas. Em *Riva*, irei focar principalmente nos aspectos das variações apresentadas pelo compositor em suas performances, particularidades muito presentes em sua obra. Já em *Valsa para Maria*, a análise irá se debruçar prioritariamente sobre os aspectos idiomáticos de sua composição, e a influência das harmonias impressionistas da Escola Mineira de Violão. No caso de *Samblues*, irei focar nos aspectos da composição *crossover*, através da investigação de elementos característicos do blues e do samba, além de buscar elementos idiomáticos em sua composição. Iremos também explorar aspectos das linguagens da guitarra e do violão e a dicotomia estética desses dois instrumentos que, segundo o compositor protagonizam a diálogo estilístico da obra. Em *Conversa Comigo Mesmo*, a obra mais intimista de Juarez presente no álbum *Riva*, irei explorar o seu processo de composição, que está fortemente ligado à improvisação constante, ao idiomatismo instrumental, bem como ao estilo impressionista.

4.1 *RIVA*, UM CHORO MODERNO E SUAS VARIAÇÕES

Riva é uma obra composta em homenagem a seu pai Rivadávia Moreira em 1976. Idealizada como um choro moderno "feito para tocar" (MOREIRA, 2015) e que apresenta diversas "alterações" de material ou "variações" na própria gravação realizada para o álbum homônimo, reforçando a ideia de o compositor buscar constantemente novos elementos para evitar repetições literais de material.

As principais alterações de material musical serão apresentadas em um quadro de variações, desta forma demonstrando alguns procedimentos composicionais recorrentes na construção destas variações.

4.2 QUADRO DE VARIAÇÕES

Nesta obra, percebemos variações que alteram o material em seis níveis, assim enumerados: melodia, ritmo, expressão, desenvolvimento, progressões de acordes e performance (agogica, rubatos, etc ...).

Os elementos de variação de expressão são por sua vez, colocados nesta transcrição, de uma forma mais livre, pois isso faz parte de escolhas pessoais do intérprete, que podem alterá-los à cada performance, assim como os outros elementos. Mas como uma escolha para esse trabalho destacarei os elementos de improvisação, arranjo e variação dentro

dos elementos de melodia, ritmo, desenvolvimento, progressões de acordes, assim como relação escala/acorde, sobreposição de arpejos, utilização de motivos e do cromatismo.

Alguns elementos são apresentados de forma recorrente na obra *Riva*:

1 - Sequência

Sequência é uma das formas de se desenvolver um motivo e ocorre, segundo Cook (1987), quando um ou mais elementos musicais de um motivo são os mesmos, ou similares ao do motivo anterior, conferindo continuidade. Uma sequência pode ser:

a. rítmica: quando se repete (de forma exata ou com alguma variação) a estrutura rítmica da unidade melódica precedente.

b. melódica: quando se conservam (de forma exata ou com alguma variação) as relações intervalares das notas ou a curva melódica do motivo precedente, podendo alterar o ritmo.

c. melódica e rítmica: quando se conservam (de forma exata ou com alguma variação), tanto a estrutura rítmica quanto as relações intervalares, ou curva melódica do motivo precedente, mantendo o ritmo.

Pela definição de sequência dada por Cook (1987), esse conceito pode compreender repetições literais, rítmicas e melódicas, com pequenas variações; sendo assim a sequência é um conceito amplo de se fazer referências a um material já apresentado.

Cook, assim como outros autores, refere-se a essas transformações melódicas e/ou rítmicas como Variações que podem vir precedidas ou sucedidas por um novo material melódico, chamado de Extensão.

2 - Repetição

Neste contexto, repetição é a exata reprodução de um motivo. Segundo Hellmer/Lawn (1996), *apud* Silva (2009, p. 64), “a repetição fornece continuidade a uma melodia, além de propiciar ao ouvinte uma oportunidade de antecipar o próximo acontecimento musical”. O efeito da repetição sobre o ouvinte pode estabelecer uma ideia de continuidade.

3 - Deslocamento rítmicos

Esse procedimento ocorre tanto nos baixos, que na maioria das vezes nos dão o pulso métrico da obra, quanto na melodia, apresentando muitas vezes um mesmo material com alguma alteração no motivo rítmico em alguma das vozes.

4 - Rearmonização

Consiste em modificar os acordes originais, acrescentando dissonâncias e/ou inversões alterando ou não suas funções harmônicas.

5 - Alteração do baixo

Alterar as vozes do baixo, apresentada através de inversão de acordes, com objetivo de criar uma nova linha melódica.

6 - Alteração da melodia

Alterar uma melodia já apresentada, com deslocamento melódico, acréscimo de notas, ou redução de notas, alterando assim, o perfil melódico.

As variações que possuem maior interferência no material estão grafadas em *Ossia;* outras variações de menor interferência no material estão representadas em notas entre parênteses, que são notas de acordes que o compositor acrescenta em performances ao vivo.

Algumas dessas alterações aparecem na própria gravação, outras foram apresentadas pelo compositor em performances e nas entrevistas, quando sua performance foi registrada em audiovisual.

Juarez diz em suas entrevistas que ele estuda e prepara diversas variações com antecedência, para que possa utilizá-las de forma improvisada em performances.

Um quadro de variações da obra *Riva* será apresentado como subsídio para a compreensão do processo de variações utilizadas nesta obra pelo compositor, demonstrando alguns dos procedimentos de alteração do material musical com o intuito de contribuir para a compreensão de seu processo composicional.

Apresentação da obra *RIVA* em esquema de macroanálise:

Obra	Riva
Compositor	Juarez Moreira
Composição	Realizada ao violão
Data da Composição	1976
Primeira Gravação	2010 – Álbum Riva
Instrumentação	Violão solo
Duração	2:56
Instrumentação	Violão Solo
Tonalidade	Lá menor
Linguagem Musical	Choro
Revisão	Acréscimo de contraponto – 2010
Forma	AABA'B'A'B'B"C -Coda (metade final do B'com variação)

Tabela 3: Síntese dos dados gerais da composição Riva

4.3 QUADRO DE VARIAÇÕES UTILIZADAS NA GRAVAÇÃO DO COMPOSITOR

Variação 1: Apresenta a utilização de rearmonização e alteração melódica.

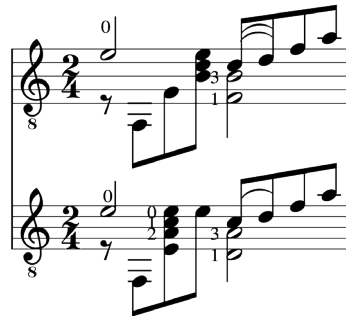


Figura 62. Rearmonização e alteração melódica. (c.6)

Variação 2: Apresenta a utilização de deslocamentos rítmicos e rearmonização.

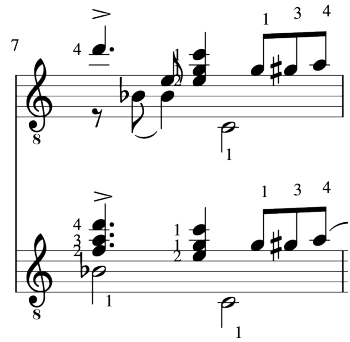


Figura 63. Modificações rítmicas e harmônicas. (c. 7)

Variação 3: Apresenta a utilização de rearmonização, alteração melódica na linha do baixo e sequência rítmica.

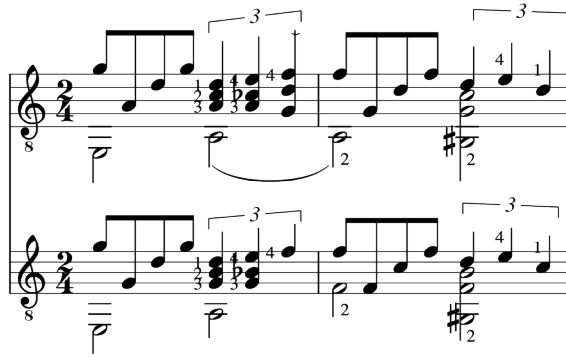


Figura 64. Alteração do baixo e rearmonização. (c.9 e 10)

Variação 4: Apresenta a utilização de deslocamentos rítmicos.

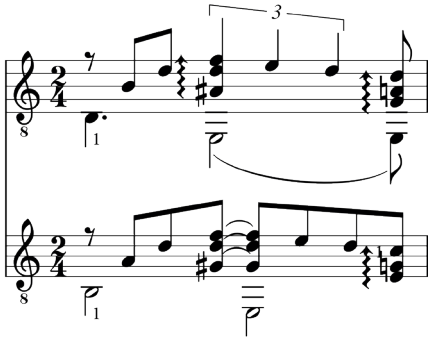


Figura 65. Deslocamento rítmicos (c.13)

Variação 5: Apresenta a utilização de rearmonização e alteração melódica na linha do baixo.

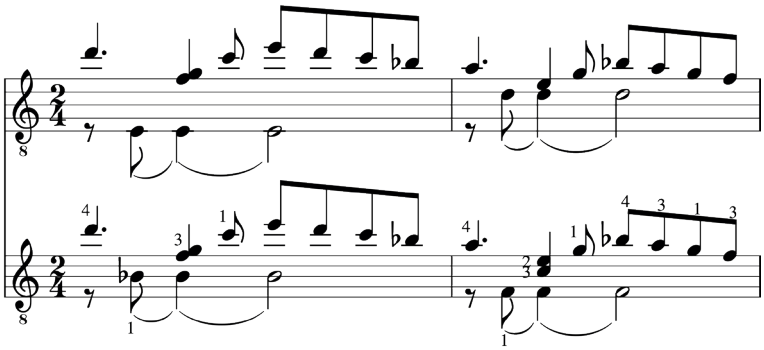


Figura 66. Alteração do baixo e rearmonização. (c. 17 e 18)

Variação 6: Apresenta a utilização de deslocamentos rítmicos e rearmonização.

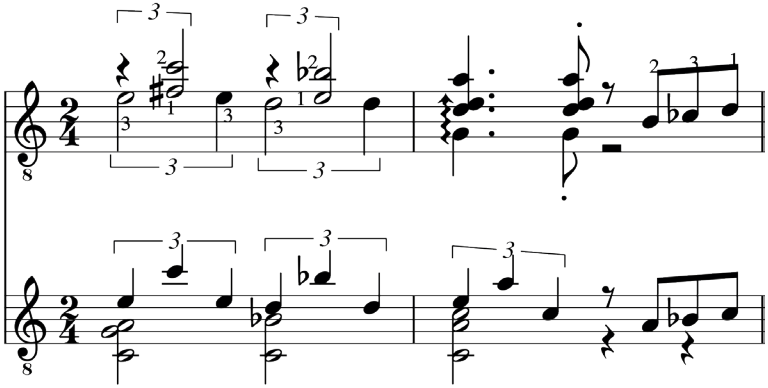


Figura 67. Alteração harmônica e rítmica. (c. 44 e 45)

Variação 7: Apresenta a utilização de deslocamentos rítmicos e rearmonização.

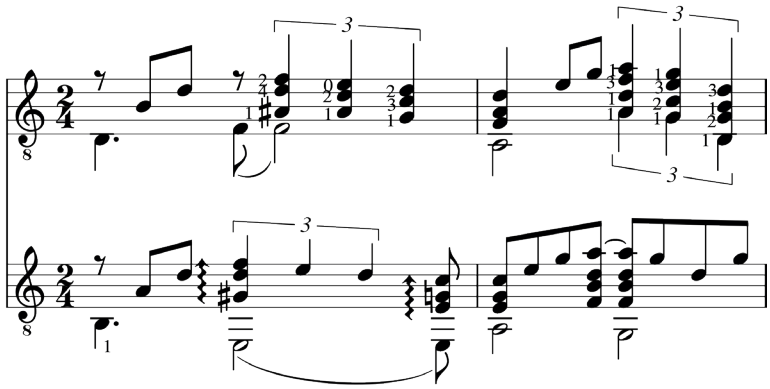


Figura 68. Comparação dos compassos 13 e 14 (abaixo), com a reapresentação da ideia musical nos compassos 39 e 40 (Ossia).

O próprio compositor fala sobre sua ideia composicional para esta variação: “Em um trecho toco como Dilermando Reis e Garoto, em outro como Bill Evans” (MOREIRA, 2016). O compositor apresenta alto grau de alteração do material, utilizando um deslocamento rítmico nos baixos, rearmonização e alteração do padrão melódico e rítmico da melodia.

Variação 8: Apresenta a utilização de deslocamentos rítmicos, rearmonização e alteração melódica. Variação do tema dos compassos 20 e 21 apresentada nos compassos 52 e 53.

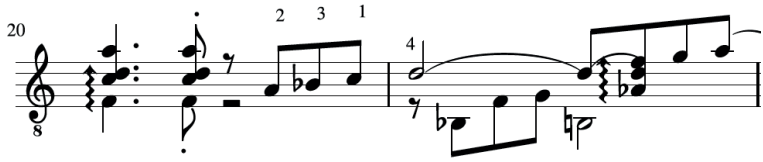


Figura 69. Tema original. (c. 20 e 21)

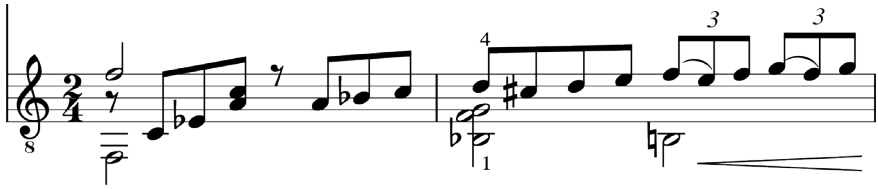


Figura 70. Rearmonização, deslocamento rítmicos, alteração da melodia, alteração do baixo, sequência rítmica (c. 52 e 53)[1]

1 Essa variação é um desenvolvimento dos c. 20 e 21 e é a ponte para o final da música.

Variação 9: Apresenta a utilização de rearmonização e alteração melódica.

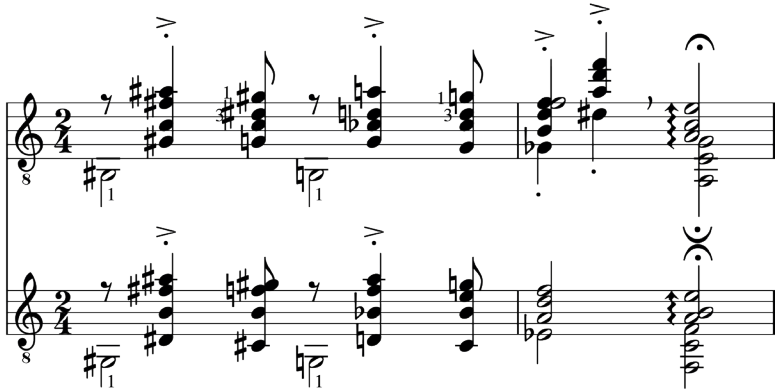


Figura 71. Rearmonização, alteração do baixo. (c. 64 e 65)[2]

Variação 10, Tema 1:

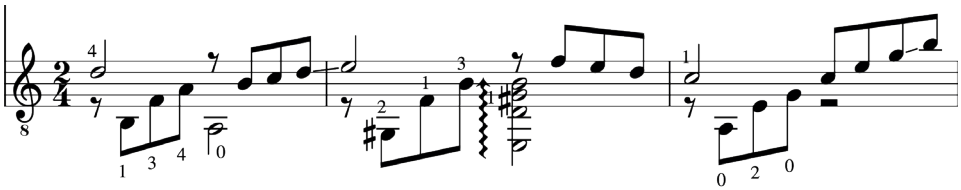


Figura 72. Apresentação do tema 1. (c. 1 a 3)

Tema 2: Desenvolvimento do tema 1 com acréscimo de contraponto na linha do baixo.

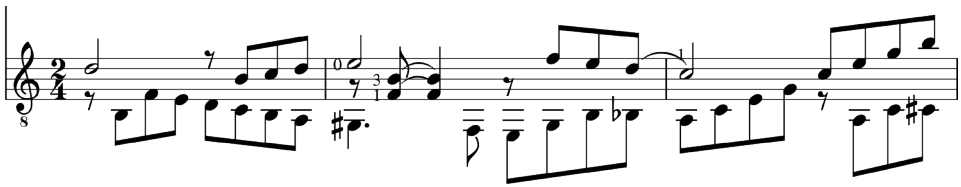


Figura 73. Reapresentação do tema inicial no início da segunda parte da música, com acréscimo de contraponto. (c.27 a 29)

Variação 11: Alteração melódica e rearmonização em relação a figura 75.

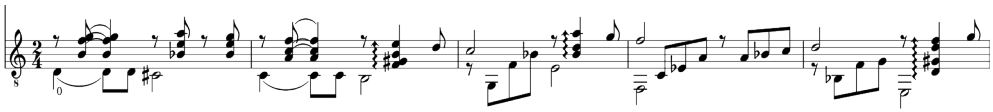


Figura 74. Variação dos baixos. (c 55 a 59)

2 Esta variação foi apresentada pelo compositor em performance ao vivo e nas entrevistas.

Variação 12: Alteração melódica e rearmonização em relação a figura 74.

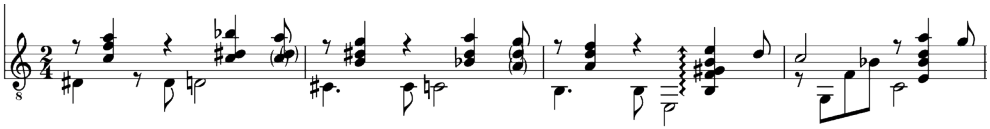


Figura 75. Variação dos baixos e de acordes em relação a figura anterior. (c 60 a 63)

As variações 11 e 12 demonstram uma variação do desenho melódico dos baixos junto com alteração da apresentação dos acordes.

4.2 O IDIOMATISMO NO CASO DE *VALSA PARA MARIA*

Valsa para Maria, dedicada à primeira esposa do compositor, é uma peça de atmosfera idílica, em forma ternária, com seções pouco contrastantes baseadas num tema intensamente lírico e separadas por um interlúdio de acordes dissonantes que aparecem pela primeira vez já na introdução.

O tema de *Valsa para Maria* foi originalmente gravado no álbum *Bom Dia,* de 1989. Nessa gravação, apenas a introdução é feita com o violão; o arranjo que segue é constituído por guitarra (Juarez Moreira), teclados (André Dequech), bateria (Esdra Ferreira Neném) e baixo (Kiko Mitre). Em 2010, Juarez realiza a gravação apresentada em *Riva,* para violão solo, que é a versão analisada neste trabalho.

Juarez Moreira relata que essa música foi composta ao violão, improvisando acordes e cantando uma melodia, tendo sido também a única para a qual ele escreveu uma letra. Portanto, inicialmente essa obra era para ser cantada, e sua melodia e forma musical são pensadas como uma canção (MOREIRA, 2017).

Podemos perceber nas obras de Juarez o “empréstimo” para o violão de procedimentos e técnicas da guitarra elétrica em seu uso jazzístico, como as pestanas com dedos 2, 3 e 4. Como sua primeira gravação foi realizada quase que apenas com Juarez tocando guitarra, percebemos fortemente a influência desse instrumento na obra.

No arranjo para violão solo apresentado em *Riva*, podemos ver um pouco do processo composicional de Juarez Moreira. Se a primeira gravação, de 1989, praticamente dispensava o violão e continha uma seção de improviso, a gravação de 2010 já foi pensada como uma peça para violão solo, com diversas alterações em relação à versão anterior, de modo a valorizar as possibilidades desse instrumento. Nesse sentido, a seção central de improviso foi substituída por um trecho previamente pensado, fazendo quase uma espécie de segundo tema para a música. Foram significativas também as alterações na harmonia, com utilização de acordes com intervalos quartais, ainda que para isso tenha havido a necessidade de pestanas com diversos dedos e aberturas mais comuns à técnica da guitarra. Em seu livro “Arranjo – Método Prático – Volume III”, Ian Guest (1996) destaca a “riqueza” e o “exotismo” obtidos com o uso das quartas por meio das pestanas. Segundo ele:

> A estrutura de quartas se utiliza das notas disponíveis na escala de acorde e realça as dissonâncias da harmonia jazzística [...]. O violão [...] se presta extraordinariamente para tocar harmonia na estrutura de quartas. O arranjo deve ser feito antes, pois a mão do violonista não está habituada a essas posições, apesar de acessíveis (p. 18)

A escolha da tonalidade em *Valsa para Maria* é bastante idiomática no violão. A quantidade de cordas soltas em determinadas tonalidades oferece ao violonista maiores possibilidades de digitação, variação timbrística e relaxamento, facilitando movimentos polifônicos, notas pedais e de longa duração. Nesse sentido, o uso de certas tonalidades valoriza as características sonoras do instrumento, como afirma Scarduelli (2007):

> [...] a escolha de determinados centros, tonalidades ou modos é fundamental para que se tenha um bom aproveitamento das cordas soltas. Uma peça em Mi, por exemplo, é favorecida pela 1a, 2a, 6a e 3a (caso seja Mi menor) cordas. Uma peça tonal em Lá garante os baixos dos graus tonais (I, IV e V graus) também nas cordas soltas, com a tônica na 5a corda (Lá), a subdominante na 4a corda (Ré) e a dominante na 6a corda (Mi). A escolha de Sol maior favorece o uso da 3a, 2a e 4a cordas. Além disso, tais escolhas podem beneficiar uma sonoridade mais encorpada no instrumento através da ressonância de cordas soltas que, mesmo não sendo tocadas, vibram por simpatia. (SCARDUELLI, 2007, p. 141)

Portanto, a tonalidade de lá menor possibilita as seis cordas soltas, com a tônica na quinta corda, a subdominante na quarta corda e a dominante na sexta corda, o que facilita a execução e a plena utilização dos recursos característicos do instrumento.

Obra	Valsa para Maria
Compositor	Juarez Moreira
Composição	Realizada ao violão cantando a melodia
Data da Composição	1986
Primeira Gravação	1989 – Álbum Bom Dia
Instrumentação	Intro: Violão – Guitarra, Baixo, Teclado, Bateria
Duração	3:16
Segunda Gravação	2010- CD *Riva* – Selo Beso Brasil
Instrumentação	Violão Solo
Tonalidade	Lá Menor
Duração	4:21
Comentário do autor	"Inspirada nas valsas brasileiras para violão, uma coisa também de Tom Jobim, com acordes de jazz e impressionistas" (MOREIRA, 2017)
Forma	Introdução – A – Interlúdio – A' – Interlúdio – B – Interlúdio – A''- Coda

Tabela 4. Síntese dos dados gerais da composição de Valsa para Maria

A obra é introduzida com os acordes que serão reaproveitados nos interlúdios ao longo da peça, levemente modificados a cada recorrência. Identificamos nesse material o uso de procedimentos idiomáticos, como a utilização de cordas soltas – que, ao liberarem o grave da mão esquerda, possibilitam maior espaçamento dos acordes – e o uso de dissonâncias, gerando uma atmosfera impressionista que é uma característica idiomática da Escola Mineira de Violão. Temos também, no terceiro acorde do exemplo a seguir, técnicas emprestadas da guitarra de jazz como a pestana com o dedo 2 nas cordas Ré e Sol na casa 12 do instrumento.

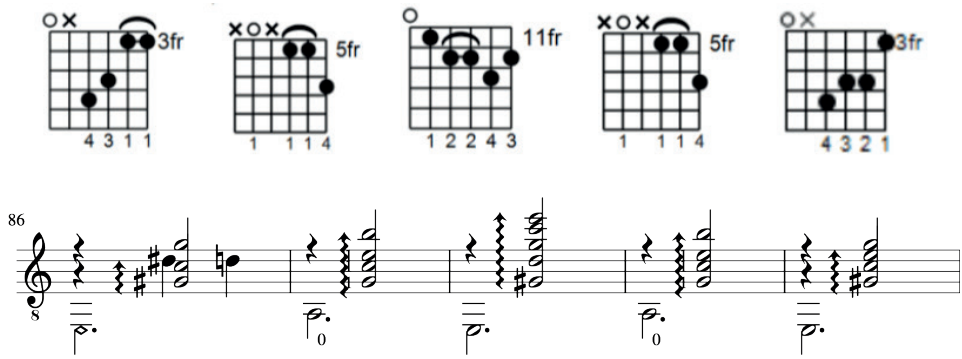


Figura 76. Transcrição uma parte central de Valsa para Maria, com seus acordes abertos "inesperados que exigem posições inusitadas da mão esquerda, que parecem ir sempre à direção contrária do que o ouvido espera" (ZANON, 2007b). (c. 86 a 89)

Podemos ver similaridades do procedimento de utilização de cordas soltas que possibilitam maior espaçamento dos acordes, no exemplo abaixo, da música "Denise 10" de Chiquito Braga:

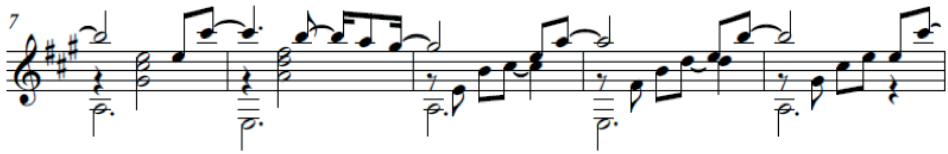


Figura 77. Modulação em "Denise 10", álbum Ao vivo no CCBB, de Chiquito Braga, o precursor da "Escola Mineira de Violão" e de seus procedimentos impressionistas. (LOVISI: 2017, 166)

No próximo exemplo, figura 78, podemos destacar novamente a utilização de cordas soltas para o maior espaçamento dos acordes e no compasso 7 vemos a nota mais aguda da obra.

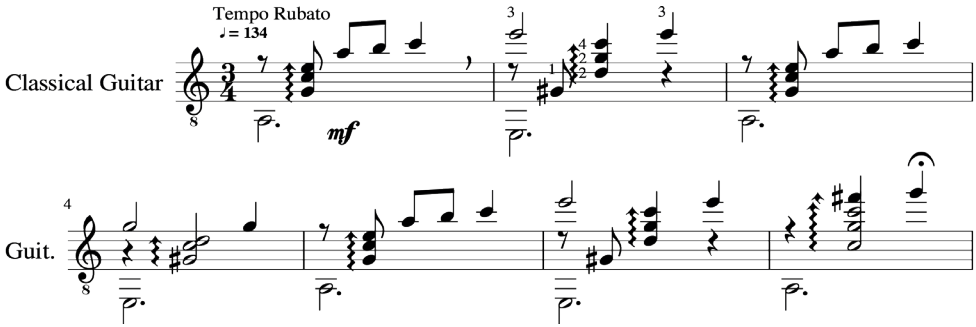


Figura 78. Transcrição da introdução de “Valsa para Maria”, demonstrando o movimento harmônico do interlúdio junto a um desenvolvimento melódico e permitindo um maior espaçamento da tessitura entre os acordes e os baixos. (c.1 a 7.)

Vemos novamente um procedimento característico de Juarez Moreira. A realização de uma variação quando uma frase é reapresentada. Demonstramos nos exemplos abaixo em *Ossia* o desenvolvimento do material na segunda apresentação da frase, figuras 79, 80 e 81.

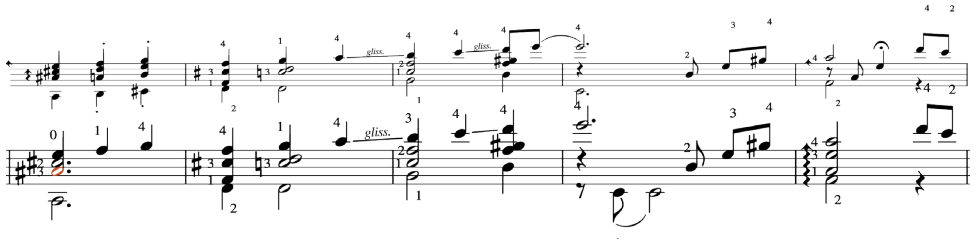


Figura 79 . Variação do material na reexposição do ritornello. (c. 17 a 21)

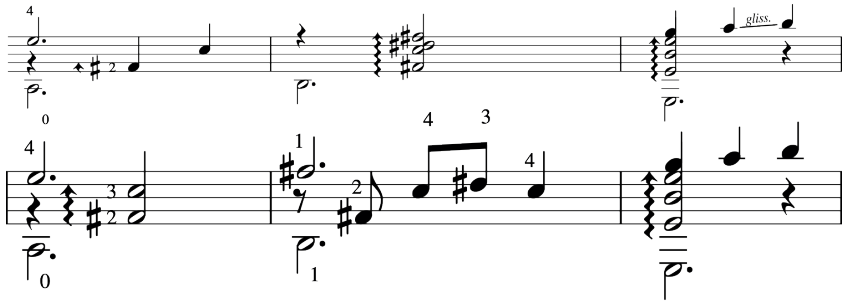


Figura 80. Variação do material na reexposição do ritornello. (c.25 a 27)

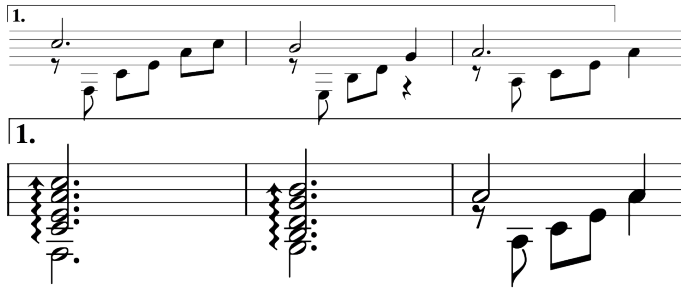


Figura 81. Variação do material na reexposição do ritornello. (c.39 a 41)

No próximo exemplo, identificamos a utilização de um procedimento idiomático do violão, o uso constante da pestana com o dedo 1 ao longo de uma frase musical, o que facilita a execução de um trecho musical que apresente uma sucessão de acordes.

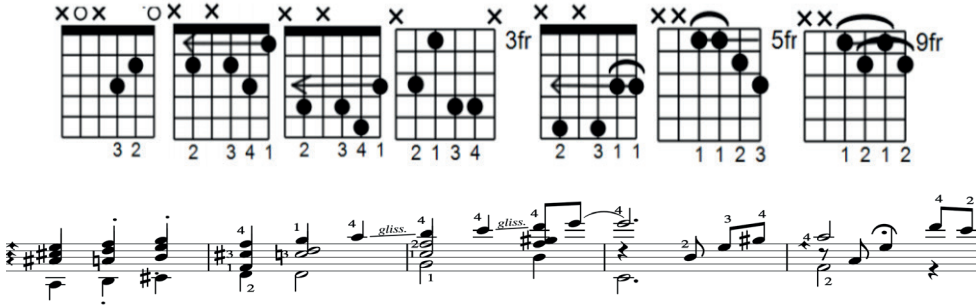


Figura 82. Uso constante da pestana com o dedo 1. (c. 17 a 21)

No exemplo abaixo, podemos ver novamente procedimentos harmônicos e melódicos típicos de uma atmosfera impressionista que é uma das características idiomáticas da Escola Mineira de Violão. Seguindo a digitação do próprio compositor, teremos nos compassos 71 a 73 os intervalos das notas si – mi – si executados com pestana no dedo 4 nas cordas mi e si e nos compassos 75 a 77 os intervalos lá – ré – lá são executados com pestana no dedo 3 nas cordas sol, si e mi, apresentando uma técnica emprestada da guitarra.

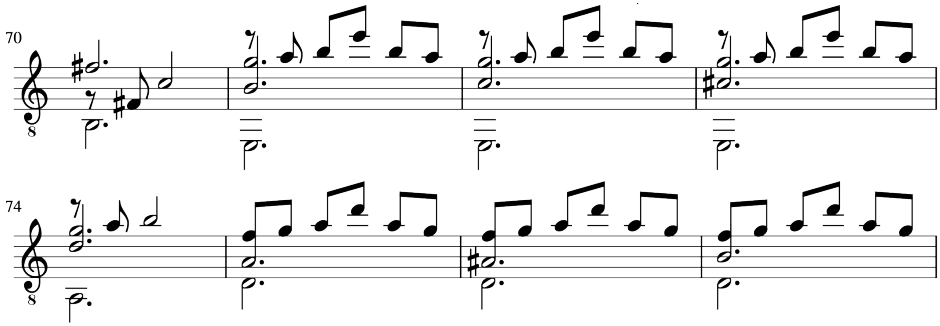


Figura 83. Transcrição de um trecho de Valsa para Maria apresentando uma harmonia com características impressionistas com intervalos quartais e a utilização de pestanas de duas e três cordas com os dedos 4 e 3. (C. 71 ao 77).

No próximo exemplo, vemos a utilização de *glissando*, uma técnica típica do violão e guitarra.

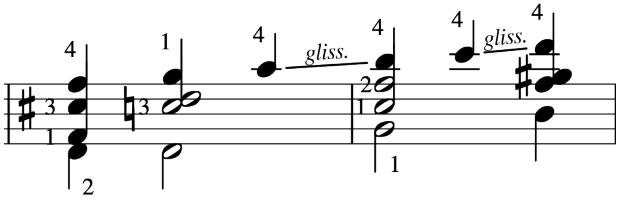


Figura 84. Utilização de glissando. (C.100 e 101).

Valsa Pra Maria

Música e Letra: Juarez Moreira

Não posso saber como aconteceu
Como se fosse um raio
Você diz não querer meu amor
Já não sei o que digo a você
Fica mais fácil
Dizer na canção
Como foi bom pra mim
Ter você uma vez
Eu não vou chorar
Vou cantar aqui
Uma canção de amor

4.3 *SAMBLUES* E A MULTIPLICIDADE DE LINGUAGENS DE UM COMPOSITOR GUITARRISTA E VIOLONISTA.

A música *Samblues* é uma homenagem ao ídolo baixista Jaco Pastorius (1951-1987) que Juarez chegou a ver perambulando como pedinte pelas ruas de Nova York (MOREIRA, 2015). *Samblues*, assim como algumas de suas composições, traz no título as referências musicais que serviram de inspiração para o compositor. Identificamos esse procedimento *crossover,* de mescla estilística, em diversas de suas obras, como *Choro para Piazzolla, Baião Barroco, Chora Jazz*, etc. A análise desta obra, baseada no seu processo de transcrição e entrevistas com o autor, permite revelar de que modo Juarez trabalhou os dois gêneros citados no título, apresentando elementos chaves de cada um para mesclá-los na composição.

Juarez Moreira relata que essa música foi composta ao violão, improvisando acordes e cantando uma melodia, procedimento este, que o compositor relata como sendo uma de suas formas de compor, e que foi o ponto de partida de obras como "Valsa para Maria" e "Diamantina". (MOREIRA, 2017).

4.3.1 A construção de uma melodia *blues*

O blues possui uma sonoridade característica que pode ser compreendida como uma mistura dos modos maior e menor pelo ponto de vista harmônico e melódico. Podemos notar que, comumente, o próprio acorde de tônica maior é normalmente confrontado por uma das notas conhecidas como "blue note", a 3ª menor. Dentro dos conceitos de harmonia funcional ocidental, a relação entre os tons vizinhos[3] se dá preferencialmente entre os graus I, IV (ii)[4], V (iii)[5] e VI de um campo harmônico maior. Teremos o mesmo número de acidentes entre os graus I e VI (tons relativos) e entre os graus IV (subdominante) e V (dominante) que apresentam apenas um acidente de diferença em relação à tônica. Já em relação ao homônimo da tonalidade, que apesar de compartilhar a mesma fundamental e partilhar da mesma dominante, possui 03 acidentes diferentes em relação à tônica, que são normalmente considerados como dissonância (3b, 6b, 7b) em relação ao acorde e a escala da tônica maior. Porém, dentro do contexto de uma harmonia de blues, os acidentes apresentados pelo homônimo da tonalidade não soariam como dissonância, e sim, passariam a ser uma das características fundamentais da linguagem musical.

Tendo como referência uma escala maior, podemos verificar com mais clareza o aparecimento das *blue notes* como recurso estético e estilístico junto a certos intervalos chaves. Além da *blue note* de 3ª, encontraremos outra blue note no espaço entre a 4ª e 5ª

3 São os tons que contêm a mesma armadura de clave, ou que têm apenas um acidente de diferença em relação ao tom principal. Os tons vizinhos podem ser diretos ou indiretos. Diretos: São os tons pertencentes ao quarto grau (IV) e ao quinto grau (V) do tom principal, além da sua tonalidade relativa (VI). Indiretos: Os tons relativos do IV e do V da tonalidade principal.
4 Relativo menor da subdominante.
5 Relativo menor da dominante.

justas, sendo caracterizada como uma 5ª diminuta. A terceira *blue note* aparecerá como 7ª menor, dando assim uma sonoridade que se aproxima ao modo mixolídio no tratamento melódico, com exceção apenas para o caso de se tocar sobre a dominante. Segundo Fabio Adour:

> No Blues a 7ª maior (da tônica) só aparece nas improvisações sobre o acorde de dominante, em relação ao qual ela é a 3ª maior (da dominante), configurando uma situação aparentemente influenciada pelo anseio, proveniente do Jazz, de sempre "contar a história dos acordes" (ADOUR, 2008, p. 178)

Segundo Wisnik (1989), o blues, uma das matrizes do jazz, resulta harmonicamente de uma sobreposição singular do sistema tonal com o sistema modal:

> Combinam-se nele a escala diatônica e as cadências tonais com uma escala pentatônica (marca africana mixada com as bases da música européia), resultando dessa combinação uma ambivalência entre o modo maior e menor particularmente sensível naquelas blue notes inconfundíveis e penetrantes (a terça e a sétima notas da escala diatônica bemolizadas em choque com a terça e a sétima naturais; a partir do bebop[6] , a quinta abaixada passou a poder soar também como blue note) (Wisnik,1989, p.200).

Outra característica que podemos perceber é que a blue note da 5ª diminuta geralmente aparece nas figurações sobre a pentatônica menor; já a blue note da 3ª costuma ser produzida por meio do acréscimo de 3ª maior na pentatônica menor e de 3ª menor na pentatônica maior, e tirando o caso de se tocar sobre a dominante, veremos sempre a sétima menor. Em sua maioria, as *blue notes* aparecem como notas de passagem ou ornamentações de uma melodia exercendo uma função como as aproximações cromáticas no jazz (GUEST, 1996, p. 93).

Vemos que existe uma necessidade de se aplicar configurações melódicas e harmônicas apropriadas através de uma série de figurações padronizadas, para que possamos atingir uma sonoridade estilisticamente aproximada do blues. Adour também observa que o blues fixou uma espécie de escala básica para todas as harmonias, porém existe uma grande divergência quanto as notas que seriam componentes dessa "escala blues":

> Os mesmos autores, que divergem quanto à escala, concordam que as pentatônicas constituem a gênese dessas figurações. Como o Blues congrega os modos maior e menor, pode-se compreender os esqueletos desses "clichês" por meio das pentatônicas maior (em Dó: dó – ré – mi – sol – lá) e menor (em Dó: dó – mib – fá – sol – sib) (ADOUR, 2008, p.179)[7]

Outra forma de compreendermos a construção melódica do blues pode ser vista através da sua progressão harmônica básica, que é constituída com os graus I, IV e V, sendo que todos estes acordes apresentam a 7ª menor, o que é particularmente relevante

6 Bebop é uma variação do estilo jazz, que teve origem durante a segunda guerra mundial. Destacam-se neste estilo os precursores: Charlie Parker e Dizzie Gillespie. (Vidossich, 1975, p.75)

7 Fabio Adour em sua tese Sobre Harmonia: Uma Proposta De Perfil conceitual discorre sobre as escalas do blues e a blue note (p. 177 a 186).

para o I e IV grau, pois estas notas estão fora da escala e do campo harmônico maior. A 7ª menor do I grau é a 7ª menor da tonalidade, sendo assim uma característica do modo mixolídio: 1-2-3-4-5-6-7b. Já no IV grau, sua 7ª menor é o 3º grau menor da tonalidade, se contrapondo a 3ª maior do I7, configurando então o modo dórico: 1-2-3b-4-5-6-7b. Por este motivo vemos que o 3º grau maior costuma ser evitado nas configurações melódicas sobre o IV7. Novamente, segundo Adour (2008, p.180): "Com apenas esses dois graus, I7 e IV7, todas as notas do mixolídio e do dórico são contempladas". (ADOUR, 2008). Vemos, novamente corroborando para a sonoridade mixolídio e dórico que, segundo Adour (2008, p.180): "(...) percebe-se que o somatório dos sons componentes das duas pentatônicas (maior e menor) produz uma espécie de comunhão dos modos mixolídio e dórico, que, com exceção do 3º grau, são escalas semelhantes".

Podemos ver nos exemplos abaixo a aplicação dos elementos melódicos para a construção de uma melodia *blues.* O primeiro exemplo é o tema de *Samblues*, o segundo é na música *Wave* de Tom Jobim e o terceiro é um exemplo de uma melodia *blues*.

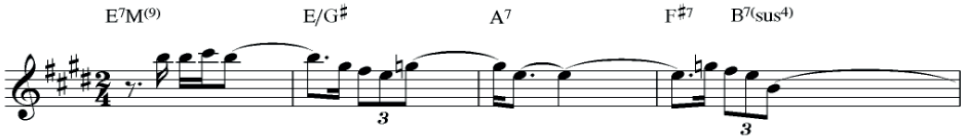


Figura 85. Tema de Samblues na guitarra na gravação de 1997, apresentando uma melodia blues. (C. 1 a 5). (LOVISI, 2017, P. 222)

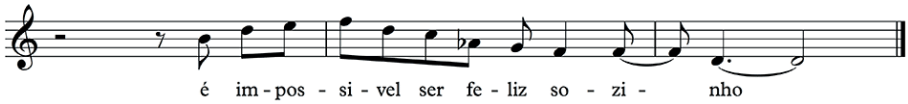


Figura 86. Exemplo de melodia blues em Wave de Tom Jobim.

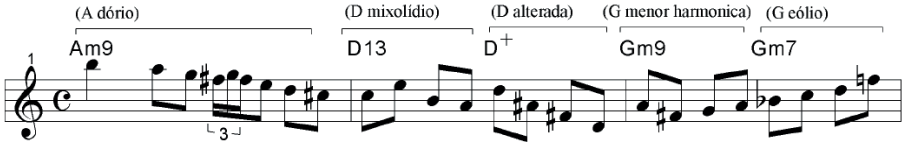


Figura 87. Exemplo de melodia blues.[8] (BERTON, 2005, p. 74)

8 Note neste exemplo que a melodia sugere os acordes dados na cifra; tanto as nonas dos acordes "Am9" e "Gm9", quanto à "décima terceira", a "quinta aumentada", e a "sétima", dos acordes "D13", "D+" e "Gm7" estão na melodia.

4.3.2 A “levada” do samba ao violão

A “levada” do samba ao violão é caracterizada pelo movimento harmônico e rítmico, que por sua vez, é constituído de várias células rítmicas que se sobrepõem com o intuito de reproduzir a polifonia rítmica das baterias das escolas de samba. As levadas incorporam em si outros elementos rítmicos, pois a relação entre o violão e a percussão é primordial (LIVRAMENTO, 2017, p. 140)

Esta polifonia rítmica pode ser resumida em três “planos sonoros” básicos:

1. Marcação: feita principalmente pelos surdos.

Figura 88. Marcação do surdo de primeira.

2 – Condução - feita principalmente pelos chocalhos e outros instrumentos como reco-reco, caixa, repique.

3 - Levada do samba - pela caixa e tamborim, realizando subdivisões

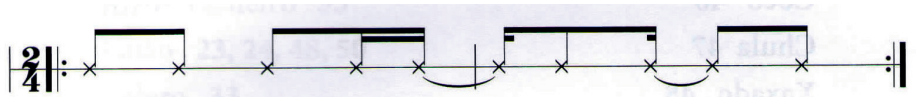


Figura 89. Variação de levada de samba do tamborim (BECKER, 2013, p.8)

A polirritmia do samba, em que diversos instrumentos sobrepõem desenhos rítmicos diferentes, é possível ser representada no violão através da reprodução dessas figuras com a mão direita, baseadas nas levadas de específicos instrumentos de percussão. Com os dedos (i, m, a) busca-se reproduzir as figuras rítmicas do tamborim, pandeiro e agogô, enquanto o polegar tocando os bordões e fazendo a função do baixo, busca reproduzir a marcação dos surdos[9]. Logo, para atingir esse efeito sonoro, as cordas do violão são articuladas em três blocos: grave, médio e agudo.

9 Existem 3 funções diferentes de surdo, o “surdo de primeira”, com afinação mais grave é o que marca o segundo tempo do compasso (um-DOIS, um-DOIS). O “surdo de segunda” marca o primeiro tempo (UM-dois, UM-dois). Por último, o terceiro surdo, chamado “surdo de corte” ou “surdo de terceira”.

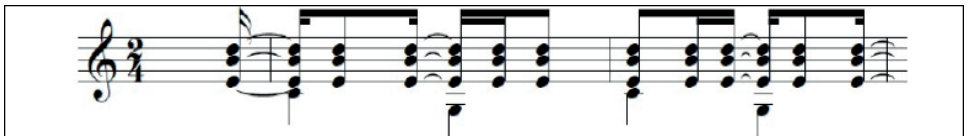


Figura 90. Exemplo de uma levada de samba ao violão, apresentando as figuras rítmicas do tamborim e do surdo. (BECKER, 2013, p.12)

O polegar atua em um nível da marcação (surdo), e os dedos (i, m, a) no nível da condução e da "levada" (tamborim).

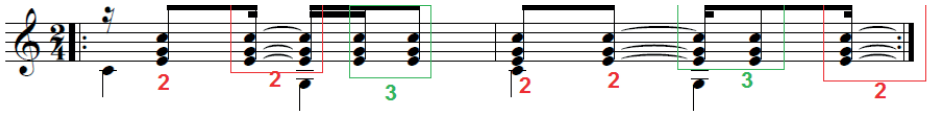


Figura 91. No exemplo acima vemos uma levada de samba ao violão seguindo o padrão do tamborim. (LIVRAMENTO, 2017, p. 144)

4.3.3 A execução da "Síncope Brasileira"

O Dicionário Grove de Música define "síncope" como o deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal no compasso (SADIE, 1994, p. 868), ou seja, um desvio do pulso ou da acentuação métrica normal. Na música brasileira, em relação ao ritmo, uma característica marcante é a variação apresentada na execução da "sincopa". O termo "síncopa", segundo Mário de Andrade (1962) em seu conceito tradicional, muitas vezes não se adequa necessariamente aos movimentos rítmicos na musica brasileira — e no nosso caso, o que chamamos de "síncopa", na tradição musical brasileira oriunda de matriz popular, pode não ser considerado como uma "síncopa" no sentido tradicional. Segundo Mario de Andrade, advertindo um conflito entre a rítmica musical dos portugueses, "afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu", e a prosódia das músicas ameríndias e africanas, conclui que "a rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais a nossa tendência." (ANDRADE, 1942, p. 31). Para o maestro Baptista Siqueira (1969), a música brasileira caracterizou-se, inicialmente, pela substituição dos "acentos métricos", de caráter universal, por "acentos rítmicos", de caráter local. Enquanto músicos eruditos do século XIX deixavam de acentuar uma nota sincopada por considerar um grave erro, músicos populares, transgredindo essa regra, escreviam síncopes sem a exigência do acento obrigatório — "o acento brasileiro era diferente porque sua língua também o era." (SIQUEIRA, 1969, p.76).

A síncope característica semicolcheia-colcheia-semicolcheia está presente na música brasileira, mas a execução dessa síncope possui uma peculiaridade chamada, pela pesquisadora Tânia Mara Lopes Cançado (2000), de "fator atrasado", referindo-se a uma irregularidade e instabilidade de ritmos populares brasileiros e está associado à origem africana de nossa música.

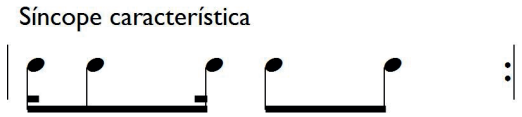


Figura 92. Representação gráfica de uma síncope.

O termo “síncope brasileira” deve ser entendido não como a denominação do desenho rítmico presente na notação da música tradicional, mas como a designação de uma ideia musical que engloba tanto as formas de uso quanto de execução do padrão rítmico que esse desenho passou a representar no Brasil a partir das últimas décadas do século XIX. A pesquisadora Tania Mara Lopes Cançado (2000), estudiosa dos ritmos afro-brasileiros, afirma que parece haver consenso de que a síncope que se desenvolveu nas Américas tem origem africana, embora os processos que levaram ao seu surgimento não estejam claros. Segundo a autora, vários musicólogos corroboram a tese de Mário de Andrade de que nossa síncope tem origem na tercina, transformada pelo “contato com outros ritmos e por influência da nossa dinamogenia” (ANDRADE, 1989, p. 477)

> A síncopa europeia me parece um produto exclusivamente musical, e ainda mais, uma verdadeira especulação teórica proveniente da subdivisão da unidade de tempo em quantidades irregulares em que as batidas fortes subsistem em seus lugares teóricos e se tornam pois musicalmente elípticas. Ora em nossa música americana (jazz, maxixe e em geral toda síncopa brasileira e mesmo no tango platino) o que se dá é um verdadeiro descolocamento do acento forte que passa do lugar teórico para um lugar onde ele não devia cair, verdadeira antecipação rítmica da thesis.[10] (ANDRADE, 1989, P.41)

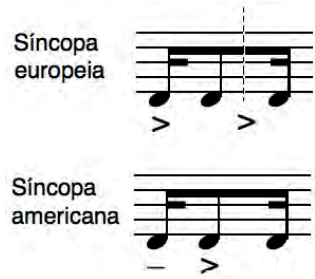


Figura 93. Exemplos da síncope européia e da síncope americana e seus acentos. (ANDRADE, 1989, P.41)

Mário de Andrade busca demonstrar a origem da sincopa americana descrevendo-a como um tipo de deslocamento sincopado de acentuação que não se dá como um desvio ou ruptura do discurso musical, mas com sua ligação à aplicação direta e imediata com a dança ou coreografia:

10 Andrade, Mário de. Nota de pesquisa em Síncopa: Série manuscritos do autor, Arquivo IEB/USP, nota nº 9, p. 41.

> Na América o conceito de síncopa surgiu doutra necessidade que por mais fisiológica e popular, se poderá chamar de mais essencial. Aqui a síncopa é de aplicação imediata, constante e diretamente coreográfica. Basta examinar o papel decisivo dela dentro da forma do fox-trot, do rag-time, do samba, da catira, do maxixe onde no geral ela é imprescindível pra se verificar o que eu falo. É ela quem dá o esquema rítmico do maxixe.

Para a formação e consolidação da sincopa brasileira, Mário de Andrade elenca três observações e hipóteses sobre a Cantiga de Roda; *Sambalelê*:

> Primeiro: observar a fixação da síncopa no 1º tempo. Segundo importantíssimo: notar a luta entre a tercina e a síncopa, que terminou no Brasil pela vitória franca desta. Terceiro: observar que da tercina proveio por contato com outros ritmos e por influência da nossa dinamogenia, o nascimento da síncopa brasileira."[11]

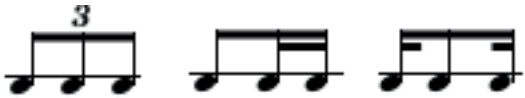


Figura 94. Demonstração do possível nascimento da síncopa por colisão de vários ritmos de 3 notas em subdivisão binária. (ANDRADE, 1989, P.40)

Mario de Andrade ainda demonstra algumas fórmulas rítmicas empregadas em sambas e maxixes que corroboram com a ideia do possível nascimento da síncopa por colisão de vários ritmos de 3 notas.

Ainda na morfologia da sincopa brasileira carece não esquecer outra fórmula rítmica muito empregada em sambas (....). De fato, se encontra até em maxixes o seguinte ritmo acompanhante ou principalmente donde a etimologia seguinte:[12]

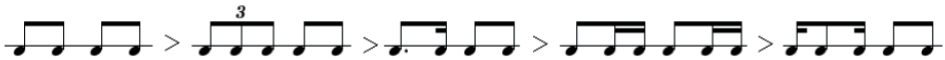


Figura 95. Demonstração do ritmo acompanhante encontrados em maxixes. (ANDRADE, 1989, P.49)

Em *Samblues*, vemos o conflito, ou a liberdade do tratamento da sincope, pois a interpretação do tema transita entre uma sincope mais precisa e uma quiáltera, o que fica aparente em cada aparecimento do tema, pois essa figura irá oscilar entre os dois polos.

11 Andrade, Mário de. Nota de pesquisa em Síncopa: Série manuscritos do autor, Arquivo IEB/USP, nota nº 5, p. 40.
12 Andrade, Mário de. Nota de pesquisa em Síncopa: Série manuscritos do autor, Arquivo IEB/USP, nota nº 9, p. 49.

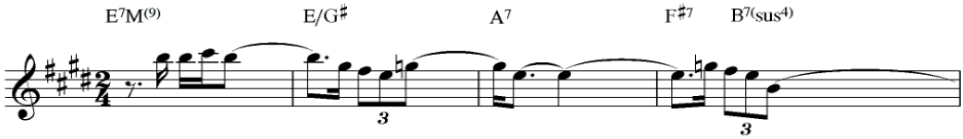


Figura 96. Tema de Samblues na guitarra na gravação de 1997, apresentando o tema com quiáltera. (C. 1 a 5). (LOVISI, 2017, P. 222)

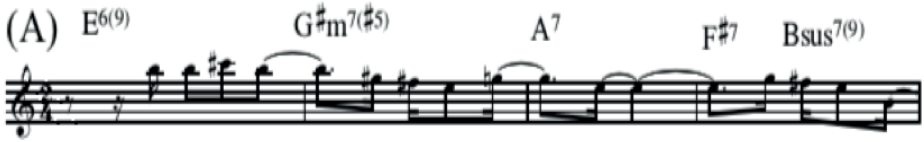


Figura 97. Tema de Samblues na transcrição de Cleber Alves, partitura de ensaio da banda de Juarez Moreira, apresentando com sincope. (C. 1 a 5). (ALVES, 2018)

4.3.4 O idiomatismo em Samblues

Obra	Samblues
Compositor	Juarez Moreira
Composição	Composta ao violão cantando a melodia
Data da Composição	1987
Primeira Gravação	Gravado em 1993/94 – Álbum Samblues – Lançamento em 1997
Instrumentação	Violão/Guitarra, Baixo, Teclado, Bateria
Duração	5:28
Segunda Gravação	2009 - CD *Riva* – Selo Beso Brasil - Lançamento em 2010
Instrumentação	Violão Solo
Tonalidade	Mi Maior
Duração	3:39
Descrição	"Homenagem à Jaco Pastorius, um tema de blues com acompanhamento de samba" (MOREIRA, 2017)
Forma	Introdução – A – Interlúdio – A' – Interlúdio – B – Interlúdio – A''- Coda

Tabela 5. Síntese dos dados gerais da composição de Samblues.

Samblues foi originalmente gravado entre 1993/94 no antigo Estúdio 108 em Belo Horizonte, e o álbum homônimo que foi lançado em. Nessa gravação, o arranjo que segue é constituído por guitarra e violão (Juarez Moreira), teclados (Cliff Korman), bateria (Esdra Ferreira Neném) e baixo (Ezequiel Lima).

A guitarra e o violão têm papel central nesta primeira gravação, cada um representando uma linguagem musical. A guitarra é o instrumento solista, seu timbre, associado à sonoridade do jazz e do blues, apresenta o tema entremeado de elementos típicos do blues como a *blue note* e fragmentos pentatônicos (Figura 96). O violão realiza o acompanhamento através da levada do samba, criando um suporte rítmico brasileiro reforçado pelo baixo e bateria, acompanhando o fraseado *blues* da melodia principal (Figura 97).

Segundo Juarez, a guitarra e o violão são dois instrumentos diferentes, que representam estéticas e comportamentos antagônicos, quase contraditórios, "(...) O violão é um instrumento de terra, ancestral, ibérico, a guitarra é um instrumento do asfalto, pós-revolução industrial." (MOREIRA, 2017)

Mesclando elementos harmônicos e melódicos do blues e uma condução rítmica de samba, Juarez conseguiu criar uma composição de caráter híbrido, mantendo as estruturas essenciais e representativas de ambos os gêneros e explorando a dicotomia estética dos dois instrumentos.

A escolha da tonalidade (mi maior) em *Samblues* também é bastante idiomática para a guitarra e o violão, possibilitando a utilização de várias cordas soltas, com a tônica na sexta corda, a subdominante na quinta corda, a dominante na segunda corda e a sétima menor, característica do blues, na quarta corda o que facilita a execução.

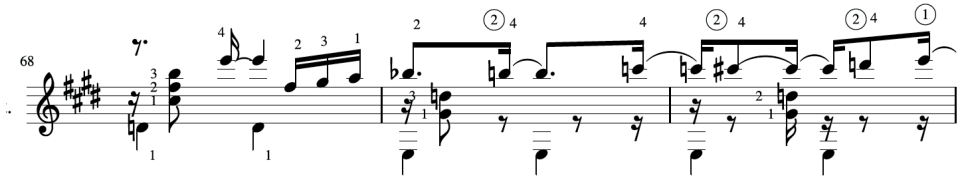


Figura 98. Exemplo de utilização de cordas soltas em Samblues, (c. 68 e 69).

Podemos ver que, no início do tema, Juarez se utiliza da escala pentatônica de Mi maior (mi, fá#, sol#, si, dó#) para compor a melodia e a presença da *blue note* (sol natural, compasso 2, figura 95) acentua o efeito blues da frase musical.

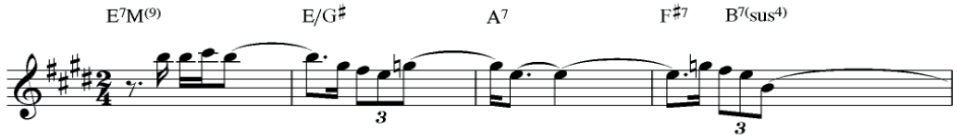


Figura 99. Tema de *Samblues* na guitarra na gravação de 1997. C. 1 a 5. (LOVISI, 2017, P. 222)

Com o advento da *blue note,* sol natural, no final do segundo compasso, confere à frase uma característica modal típica das melodias do blues, apresentando o choque entre as duas terças (maior e menor). E como vimos anteriormente, a subdominate A7 apresenta em sua sétima menor justamente a terça menor da tônica, ou seja, a sua *blue note*.

Emoldurando o tema acima, temos o violão realizando o acompanhamento apresentando a levada do samba, reforçado pelo baixo e bateria.

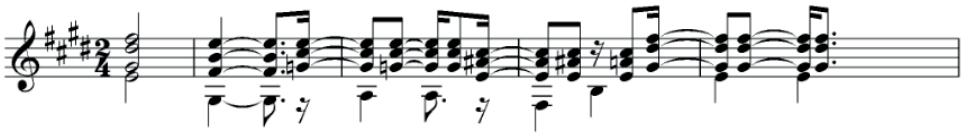


Figura 100. Transcrição da condução harmônica da primeira frase de *Samblues* na gravação original de 1997. C. 1 a 5.

No próximo exemplo musical (figura 98) vemos o mesmo trecho apresentado anteriormente no arranjo para violão solo feito para o álbum RIVA de 2010 no qual a harmonia e a melodia aparecem juntas, demonstrando um pouco do processo de arranjo de Juarez, com o violão passando a acumular os papéis de expor a melodia e executar o acompanhamento.

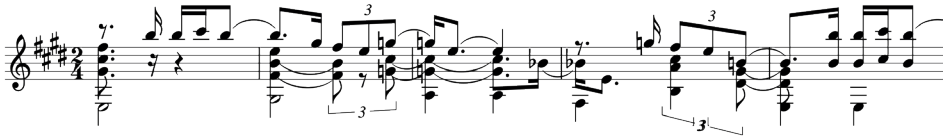


Figura 101. Transcrição do tema de *Samblues*, arranjo para violão solo, álbum RIVA (2010). C. 1 a 5.

Percebemos ainda, que Juarez reforça ainda mais a sensação blues na versão para violão solo, acrescentando uma nova blue note, com a presença do si bemol na anacruse do quarto compasso, a 5ª diminuta. Portanto temos no compasso 1 e 2 a pentatônica de mi maior, na anacruse do terceiro compasso a *blue note* de terça menor, e na anacruse do quarto compasso, a *blue note* de 5ª diminuta. Vemos também que a levada do samba se faz presente como acompanhamento, nas regiões médio e grave do instrumento, com o polegar fazendo o papel de marcação do surdo e os dedos i,m fazendo uma levada do tamborim simplificada.

Podemos perceber nas obras de Juarez o “empréstimo”, para o violão, de procedimentos e técnicas da guitarra elétrica em seu uso jazzístico. Como a primeira gravação desta obra foi realizada com os dois instrumentos, e a guitarra como instrumento solista, percebemos fortemente a influência da guitarra na obra.

Se na primeira gravação, de 1997, o violão realizava o acompanhamento com a levada de samba emoldurando a melodia *abluseada* da guitarra, com seções de improviso do teclado e da guitarra, a gravação de 2010 já foi pensada como uma peça para violão solo, com diversas alterações em relação à versão anterior, de modo a valorizar as possibilidades desse instrumento e tentar manter a característica central da obra, que são os elementos característicos das duas linguagens musicais. Foram também significativas algumas alterações na harmonia para a versão de violão solo, com utilização de acordes com intervalos quartais, mais comuns à técnica da guitarra no acompanhamento.

Na versão para violão solo, diversas alterações se tornaram necessárias. O acompanhamento do samba que, com o grupo, era feito por violão, bateria, baixo e teclado foi reduzido a dois planos distintos: os bordões e os acordes antecipados.

Percebemos que os bordões são sempre tocados no primeiro e segundo tempos de cada compasso, como forma de realizar a marcação clara e segura na região grave, como os surdos no samba. Quanto às antecipações dos acordes vemos que Juarez se vale desse recurso como forma de reproduzir a levada de samba. Segundo Daniel Lovisi:

> Há um "jogo" claro aqui: os baixos seguem firmes nos tempos 1 e 2 enquanto os acordes se antecipam aos primeiros tempos dos compassos. Esse jogo gera uma defasagem temporal entre os dois planos, efeito muito importante para o samba, como também para outros ritmos sincopados brasileiros. (LOVISI, 2017, p. 224)

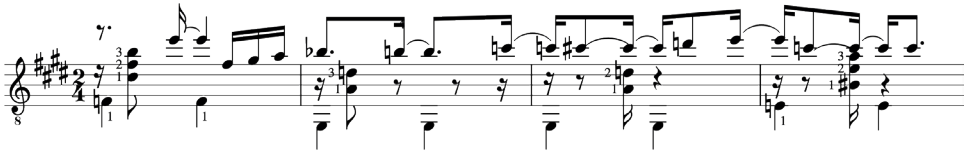


Figura 102. Apresentação dos três planos distintos da obra, onde a melodia representa o tema da guitarra, e o acompanhamento em dois planos, bordões de marcação e acordes antecipados. (c. 23 a 26).

No exemplo anterior também podemos perceber que a melodia apresenta os intervalos 3b, 6b e 7b característicos no modo menor, reforçando assim a percepção de uma mistura dos modos maior e menor pelo ponto de vista harmônico e melódico na obra.

Vemos que a seção central de improviso foi substituída por uma seção composta, onde o acompanhamento com a levada do samba apresenta uma harmonia mais blues e a melodia apresenta elementos mais guitarrísticos, como slides[13] e vibratos de maior intensidade.

13 Deslizar o dedo entre duas notas

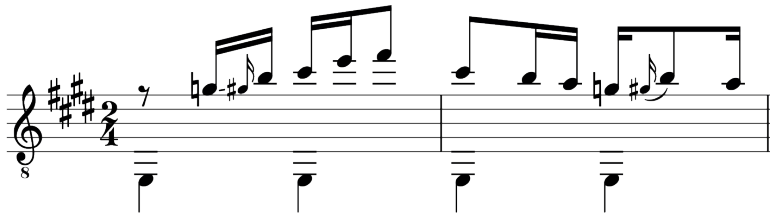


Figura 103. Trecho do solo de Samblues, com cordas soltas, slides e vibrato c. (89 e 90).

No momento final desta nova seção vemos um improviso melódico totalmente livre onde Juarez prescinde do acompanhamento, como podemos ver abaixo:

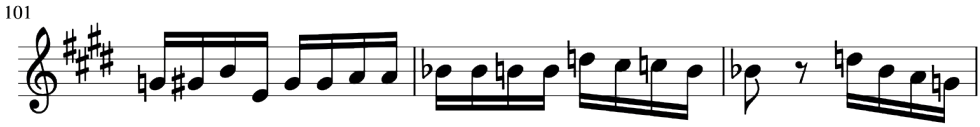


Figura 104. Solo de Samblues, trecho do solo sem acompanhamento com blue notes. (c. 101 a 103).

Neste momento, vemos o momento mais *abluseado* da obra, com diversas *blue notes* (sol bequadro, si bemol, ré bequadro) enfatizando ainda mais a mistura dos modos maior e menor pelo ponto de vista melódico.

Percebemos como o autor utiliza elementos característicos das linguagens musicais do blues e do samba, mesclando elementos harmônicos e melódicos do blues e uma condução rítmica de samba, conseguindo criar uma composição de caráter híbrido, mantendo as estruturas essenciais e representativas de ambos os gêneros. Constatamos novamente que suas composições estão intimamente ligadas à prática instrumental do violão e da guitarra elétrica, e que suas obras surgem do contato direto com o instrumento.

4.4 *CONVERSA COMIGO MESMO*, UM PRELÚDIO

Conversa Comigo Mesmo é a obra mais intimista do álbum *Riva*. Composta de forma livre, explorando as possibilidades intrínsecas do violão, esta música flui de forma natural ao ser tocada ao instrumento. Obra extremamente idiomática que se utiliza de diversas possibilidades do instrumento, como cordas soltas, harmônicos naturais, posições fixas de mão esquerda, campanellas, notas pedais nos baixos, o que torna sua execução, do ponto de vista mecânico, extremamente fluida.

Juarez, ao falar sobre essa obra, destaca que seu processo de criação ocorreu de forma natural, quase como se a música fosse uma composição em conjunto dele e do violão:

> "Essa música veio de tocar o violão, naqueles dias que você toca relaxado, de forma afetiva, livre, sem se preocupar. Não procurava nada, apenas queria tocar, me perdendo no som, e o violão responde ao carinho" (MOREIRA, 2015)

Obra	Conversa Comigo Mesmo
Compositor	Juarez Moreira
Composição	Composta improvisando ao violão
Data da Composição	2006
Gravação	2009 - CD *Riva* – Selo Beso Brasil - Lançamento em 2010
Instrumentação	Violão Solo
Tonalidade	Mi Menor[14]
Duração	2:23
Descrição	"Essa música veio de tocar o violão, naqueles dias que você toca relaxado, de forma afetiva, livre, sem se preocupar..."
Forma	Prelúdio

Tabela 6. Síntese dos dados gerais da composição de Conversa Comigo Mesmo.

4.4.1 Forma prelúdio

Juarez muitas vezes utiliza esta peça como introdução de sua performance solo, sempre de forma muito improvisada e livre, com alterações diversas quanto a agógica, ritmo e notas. Essa utilização e a performance do compositor reforça a imagem de que a peça pode ser caracterizada como um *prelúdio,* forma musical normalmente permeada de improvisação, muito presente no barroco e no período impressionista. A Enciclopédia Britannica assim define essa forma musical:

> Prelúdio, composição musical, geralmente breve, que geralmente é tocada como uma introdução a outra peça musical maior. O termo é aplicado genericamente a qualquer peça que precede uma cerimônia religiosa ou secular, incluindo, em alguns casos, uma apresentação operística. No século XVII, os organistas, em particular, começaram a escrever prelúdios vagamente estruturados para fugas rigorosamente concebidas. O mais notável compositor de prelúdios, J.S. Bach deu a cada prelúdio seu próprio caráter distinto; alguns são parecidos com árias, outros são formas de dança, tocatas ou invenções. Os prelúdios de Frédéric Chopin e Claude Debussy são peças breves e independentes que variam amplamente em caráter, mas que muitas vezes exploram um determinado humor. Chopin escreveu estudos que diferem pouco estruturalmente de alguns de seus prelúdios, enquanto os dois livros de prelúdios de Debussy trazem títulos descritivos refletindo seus humores evocativos, às vezes rapsódicos, uma qualidade capturada talvez mais perfeitamente na brilhante orquestração de Debussy Prélude à l'aprés-

14 Para se manter o caráter livre da música, decidimos nos abster de colocar a armadura de clave.

midi d'un faune (Prelude à Tarde de um Fauno)[15]. (BRITANNICA, 2018)[16]

A prática de improvisar, consolidando uma tonalidade e apresentando as características de outra obra subsequente era uma prática comum nas performances de alaúde, segundo o pesquisador Dário Cunha:

> Os primeiros Prelúdios eram composições para alaúde na era da renascença. Eram improvisações livres que serviam como breves introduções de peças maiores e andamentos mais complexos. Os alaudistas também usavam os prelúdios para testar o instrumento, a afinação e a acústica da sala antes da performance. Este género, de entre as outras influências, passou diretamente para o cravo. Também aqui os executantes usavam os prelúdios para testar o instrumento, que por vezes não conheciam, agilizar e aquecer os dedos e também para introduzir o público na tonalidade e no universo musical da peça que lhe seguiria. Os compositores, que eram também intérpretes das suas próprias obras, tinham por hábito improvisar estes prelúdios no momento do recital. (CUNHA, 2011, p.3)

Neste contexto, nunca a liberdade rítmica foi tão proeminente como nos "*preludes sans mesure*", um gênero musical da escola de cravo francesa no séc. XVII e XVIII, estilo derivado dos prelúdios improvisados no alaúde. Segundo Cunha, "O melhor exemplo é o *Prelude a l'imitation* de Mr Froberger que deriva certamente da primeira *Toccata* de Froberger. O estilo tombeau-allemande também é visível em Couperin nos prelúdios 2, 4 e 13 com uma abertura mais melódica." (CUNHA, 2011, p. 5)

15 Original do inglês: **Prelude**, musical composition, usually brief, that is generally played as an introduction to another, larger musical piece. The term is applied generically to any piece preceding a religious or secular ceremony, including in some instances an operatic performance. In the 17th century, organists in particular began to write loosely structured preludes to rigorously conceived fugues. The most notable composer of preludes, J.S. Bach, gave each prelude its own distinct character; some are akin to arias, others to dance forms, toccatas, or inventions.
The preludes of Frédéric Chopin and Claude Debussy are brief, self-contained pieces that vary widely in character but that often explore a particular mood. Chopin wrote études that differ little structurally from some of his preludes, while Debussy's two books of preludes bear descriptive titles reflecting their evocative, sometimes rhapsodic moods, a quality captured perhaps more perfectly in Debussy's brilliant orchestral *Prélude à l'aprés-midi d'un faune* (*Prelude to the Afternoon of a Faun*)
16 https://www.britannica.com/art/prelude-music Acesso em 22/09/2018.

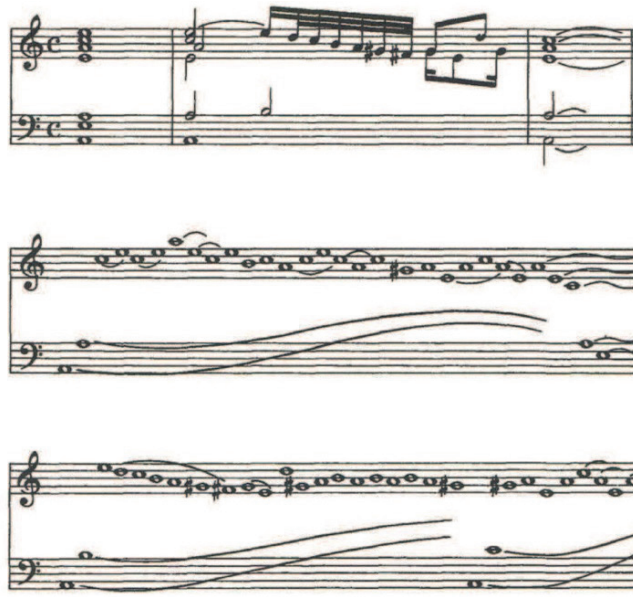


Figura 105. Toccatta nº1 de Froberger (1º sistema) / *Prelude a l'imitation* de Mr Froberger (2º e 3º sistema), "preludes sans mesure".

Esses prelúdios eram interpretados de forma extremamente improvisada, e o registro gráfico dos manuscritos deixavam ao intérprete grande liberdade de execução, com a ausência de figuração rítmica e a indefinição de um compasso. Porém não eram obras sem nenhum ritmo ou direcionamento.

> É fácil cair no erro de pensar que não existe qualquer regularidade rítmica nestas obras e isso obriga a que o executante/intérprete se concentre na diferença entre escrita sem métrica e performance sem métrica. Torna-se obviamente necessário, implícita ou explicitamente, algum tipo de moldura rítmica para o executante e para o ouvinte. (CUNHA, 2011, p. 4)

Segundo esse princípio, ao observarmos o caráter extremamente livre da introdução de *Conversa Comigo Mesmo*, decidimos utilizar uma marcação de compasso pontilhada, que representa a maleabilidade métrica. Destaco a indicação de andamento: *Livremente.*

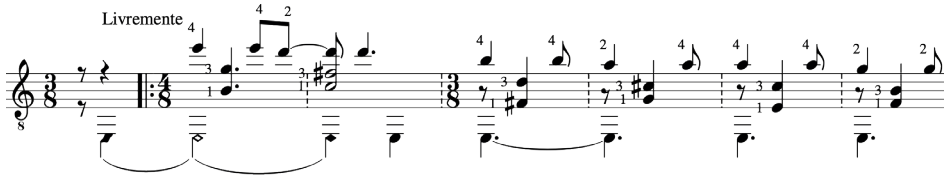


Figura 106. Conversa Comigo Mesmo, marcação de compasso pontilhada, e com sugestões de fórmulas de compassos. (c. 1 a 6).

A forma prelúdio era muito presente no impressionismo francês, que também apresenta uma harmonia característica, que busca diluir as funções tonais, retratando a fluidez musical do estilo impressionista. Segundo Wisnik:

> Debussy foi, como seria mais tarde Tom Jobim, antes de tudo um compositor da harmonia. Ansiava por acordes capazes de "afogar a tonalidade" e mudar a lógica discursiva da música de então. (...) Debussy não adota nem extrapola a tonalidade, mas coloca a tonalidade em estado de suspensão: sua linguagem se conduz basicamente no sentido de desligar o mecanismo da resolução harmônica, sobre o qual assenta o princípio das hierarquias tonais, isto é, da polaridade. Ao evitar a sensível, e negar a lógica que converte os trítonos em consonância, em estabilidade, sua escritura eclipsa, dilui o encadeamento tonal dos acordes. Reduzindo os movimentos cadenciais (os intercâmbios entre os graus fundamentais de escala diatônica), Debussy reveste-os com acordes não usuais, emprestados de modos diferentes. Colaboram para isso as escalas exóticas, a escala hexacordal (formada por tons inteiros), as tríades aumentadas decorrentes ou não da escala de tons inteiros, os acordes e apogiaturas sem resolução, as quintas e nonas paralelas. (WISNIK, 1989, P. 243)

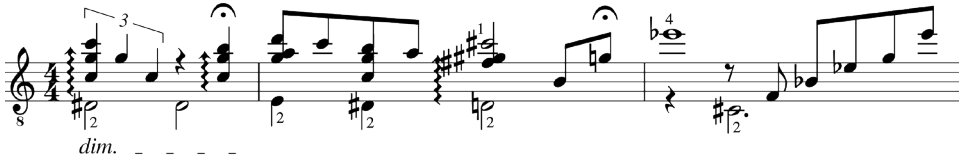


Figura 107. Acordes alterados e procedimentos cadenciais que evitam a resolução tonal clássica. Conversa Comigo Mesmo (c. 21 a 24).

4.4.2 O idiomatismo instrumental em *Conversa Comigo Mesmo*

Obra composta na tonalidade de Mi menor, que proporciona uma ampla exploração das 6 cordas soltas. Vemos a utilização deste recurso na estrutura do tema, que apresenta cordas soltas, com poucas notas presas gerando uma melodia em campanella, contribuindo para o caráter fluido da obra. A utilização de cordas soltas propicia maior ressonância no instrumento, além de facilitar a execução técnica.

Como escolha, para se manter o caráter livre da música, foi decidido se abster de colocar uma armadura de clave.

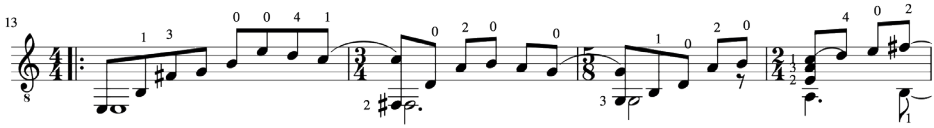


Figura 108. Início do tema de Conversa Comigo Mesmo, construção idiomática com utilização de cordas soltas. (c. 13 a 16).

4.4.3 Planos distintos na obra

Veremos também, uma textura polifônica de vozes distintas, procedimento característico de Juarez. No exemplo abaixo podemos ver claramente a presença de 3 planos distintos: a melodia que passeia livremente sobre uma moldura de acordes, quase como um piano, com os baixos construindo uma linha cromática ascendente e depois descendente. A melodia presente na região aguda construindo perfis que valorizam a independência das vozes. A harmonia na região média apresentando o preenchimento harmônico dos acordes construídos com preocupações do *voicing* para o melhor encadeamento dos mesmos.

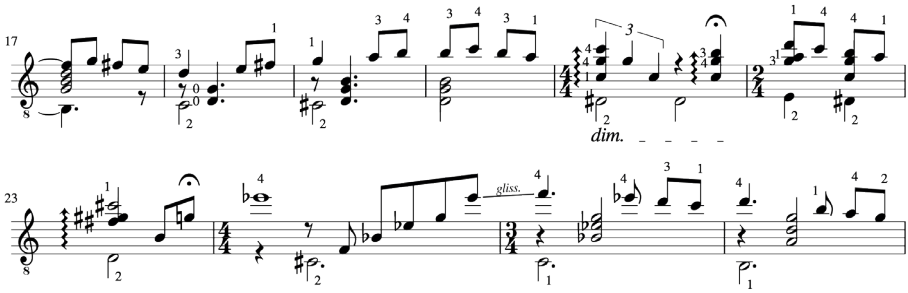


Figura 109. Conversa Comigo Mesmo, três planos distintos, melodia, harmonia e baixos. (c. 17 a 26).

4.4.4 Cromatismos

Identificamos uma grande utilização de cromatismos em diversos momentos da peça, criando uma condução de forças em direções ascendentes e descentes, recurso usado para gerar mais independência nas vozes graves.

Percebemos que o músico lançou mão de um procedimento harmônico bastante rico, presente na linguagem jazzística. Juarez optou pelo uso de acordes que possuíssem a nota da melodia em sua estrutura e que se aproximassem do acorde de resolução por um cromatismo descendente nos baixos.

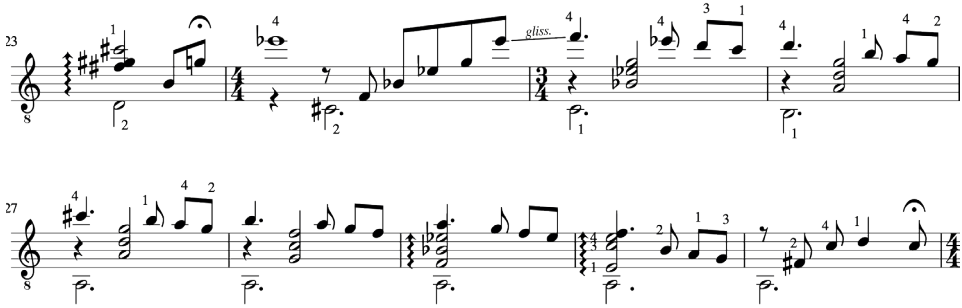


Figura 110. Motivos cromáticos no baixo em direção a resolução. Conversa Comigo Mesmo (c. 23 a 31).

Nesta obra, podemos perceber a presença de um caráter livre e improvisado em maior grau que nas outras obras analisadas. Uma construção de ideias musicais ligadas à sonoridade do instrumento e a busca de um caráter fluido. Constatamos a presença de elementos ligados ao impressionismo, além da grande presença de idiomatismos instrumentais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho busquei demonstrar os recursos composicionais idiomáticos e estilísticos na obra de Juarez Moreira e os elementos constituintes de sua linguagem composicional.

Primeiramente foi traçado um perfil biográfico de Juarez Moreira, fundamentado em entrevistas e fontes bibliográficas, contextualizando o compositor no panorama musical brasileiro, apresentando sua origem, formação musical, trajetória profissional e obra composicional. Discorreu-se sobre suas principais influências, que passeiam pelo jazz, pela escola mineira de violão, pelo choro, e pela tradição do violão brasileiro, tendo como principais referências violonísticas Garoto, Baden Powell, Paulinho Nogueira, Zé Menezes e Agustín Barrios, assim como os guitarristas Joe Pass, George Benson e Wes Montgomery.

Averiguou-se três possibilidades conceituais para o idiomatismo. A primeira é o idiomatismo como linguagem instrumental, um conjunto de técnicas ou potencialidades sonoras que são peculiares a um determinado instrumento, possibilitando sua caracterização e o seu reconhecimento em relação aos outros. Na segunda, o idiomatismo seria uma linguagem musical em composições que trazem características de um determinado gênero ou estilo musical. Na terceira acepção, o idiomatismo como linguagem composicional em obras nas quais podemos identificar traços estéticos e técnicos específicos de um determinado compositor.

Buscou-se demostrar elementos técnicos e procedimentos idiomáticos de diversos autores relevantes da literatura violonística, com foco no violão brasileiro. Em mais de 60 exemplos musicais da obra de Juarez Moreira, ilustramos seus procedimentos idiomáticos e estilísticos que demonstram seu modo de fazer musical, além de seus procedimentos técnico-interpretativos e sua linguagem composicional.

Discorreu-se sobre os problemas da transcrição musical, com o foco nas músicas de matriz popular, e demonstramos diversas possibilidades de escrita deste repertório. Acreditamos termos contribuído, ao apresentarmos uma nova possibilidade de escrita, que busca registrar alguns dos procedimentos de variação de material de um autor, adentrando assim, mais profundamente em seu pensamento musical, o que se mostra de extremo valor no caso de compositores-intérpretes de matriz popular. O registro de alguns dos procedimentos de variação do material musical se revela como um valioso subsídio para que os intérpretes possam estudar mais profundamente uma obra e terem um maior contato com o pensamento do compositor- intérprete.

Através das análises das obras *Riva*, *Valsa para Maria*, *Samblues* e *Conversa Comigo Mesmo* de Juarez Moreira presentes no álbum *Riva*, percebeu-se aspectos técnico-musicais relacionados às práticas idiomáticas do violão e da guitarra. Na obra *Riva*, percebemos como o processo de variação e improvisação de Juarez é parte integrante de sua performance e de seu conceito composicional. *Valsa para Maria* demonstra a utilização

de técnicas emprestadas da guitarra, harmonias quartais e impressionistas que são também características da Escola Mineira de Violão. Já em *Samblues* percebeu-se como o autor, mesclando elementos harmônicos e melódicos do blues e uma condução rítmica de samba, conseguiu criar uma composição de caráter híbrido, mantendo as estruturas essenciais e representativas de ambos os gêneros. Em *Conversa Comigo Mesmo*, Juarez explora as possibilidades intrínsecas do violão, criando uma obra que flui de forma natural no instrumento. Sua composição extremamente idiomática se utiliza de diversas possibilidades naturais do instrumento, como cordas soltas, harmônicos naturais, posições fixas de mão esquerda, campanellas e notas pedais nos baixos.

Juarez se vale de diversas linguagens musicais tradicionais, respeitando elementos característicos de cada linguagem como ritmos e formas, dentre outros, ao mesmo tempo em que utiliza elementos harmônicos e técnicos contemporâneos. Revela-se, assim, um compositor que mescla, de forma natural, o trânsito entre a tradição e a modernidade, nas mais variadas linguagens musicais.

Compreendemos que Juarez possui algumas características recorrentes em seus procedimentos composicionais. O músico habitualmente realiza substituições harmônicas que acabam por enriquecer a relação intervalar entre a melodia e o acorde que a acompanha. Outra característica é a utilização de grande variedade de notas e acordes de tensão e diversas formas de acordes dominantes. Como vimos, o jazz é uma das matrizes estéticas do músico para a criação de sua concepção harmônica. A utilização deste procedimento demonstra novamente a relação entre o instrumentista e o processo de composição, já que este é um procedimento idiomático ao tomar a afinação quartal do violão como base para o desenvolvimento da harmonia.

Podemos concluir que as obras para violão solo de Juarez Moreira estão inseridas dentro da tradição do violão brasileiro, seguindo uma linha de continuidade com as obras de Garoto, Dilermando Reis, Baden Powell e Guinga entre outros. Suas obras ampliam o repertório do violão brasileiro e contribuem para a valorização dessa tradição, trazendo elementos particulares do seu modo de compor e tocar o instrumento. A obra para violão solo de Juarez constitui um repertório sofisticado que, utilizando elementos técnicos do violão clássico, técnicas *crossover* de guitarra aliados a elementos da música popular brasileira, tais como choro, valsa e samba, nos coloca diante de uma linguagem composicional própria, constituindo assim um rico repertório dentro da tradição do violão brasileiro.

Acredito que, por meio desta pesquisa e das transcrições das quatro obras selecionadas do compositor, estamos contribuindo para a ampliação do repertório do violão brasileiro e colaborando para a divulgação da obra de Juarez Moreira. Uma obra que está intimamente ligada à tradição do violão brasileiro e busca expandir os seus limites criando uma linguagem composicional individual, original e contemporânea, porém sempre dialogando com a tradição.

REFERÊNCIAS

ADOUR, Fabio. **Sobre Harmonia: Uma Proposta De Perfil Conceitual.** UFMG. Tese de Doutorado em Música – UFMG – 2008

ALMADA, Carlos. **Harmonia Funcional**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ALVIM, Izabela. **Entre Estudos e Polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959).** Belo Horizonte, 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Martins, 1963.

_____. Dicionário Musical Brasileiro. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982–84; Flávia Camargo Toni, 1984–89. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

_____. **Ensaio sobre música brasileira**, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2006.

APEL, W. **Harvard Dictionary of Music. Second ed. Massachusetts**: The belknap press of Harvard University press Cambridge, 1969.

BATTISTUZZO, Sérgio Antonio Caldana. **Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo.** Campinas/SP, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP

BECKER, José Paulo Thaumaturgo. **As levadas brasileiras para violão.** Livro-CD – Copyright: Zé Paulo Becker, Rio de Janeiro, 2013.

BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard, **Treatise on Instrumentation**, tradução de Teodore Front, Edwin F. Kalmus, New York, 1948, Dover, 1991, Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes. Ed. Schonenberger, Paris, 1844.

BERTON, Cesar G. **Inventividade melódica: Uma outra abordagem das técnicas de análise, composição e improvisação em música popular.** Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2005.

BORÉM, F. (2016). **Técnicas estendidas do contrabaixo em arranjos crossover**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 - n.2, 2016

BRANT, Fernando. **Música e mineiridade.** Cadernos de História, v.9, n.11, p. 129-136, Belo Horizonte, Puc Minas, jan. 2012.

BROUWER, Leo**. Gajes del oficio,** Editorial letras Cubanas, Havana, 2004.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes**. O "fator atrasado" na música brasileira: evolução, características e interpretação.** PER MUSI: Revista de Performance Musical, V. 2, p. 5– 14. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um Violonista-Compositor Brasileiro: Quinga. A Presença do Idiomatismo em sua Música**. 2006. 148 f. Dissertação de Mestrado em Música – UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra: exposición de la teoria instrumental.** Montevideo: Dacisa, 1985.

_____. **My Guitar and My World,** trad. Patrick Zeoli, Chanterelle Verlag, 2006.

CHEDIAK, Almir. **Tom Jobim Songbook vol. 2** - Ed. Lumiar, Rio de Janeiro, 1994.

CLÍMACO, Magda M. **Alegres dias Chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília Anos 1960 - Tempo Presente**. Tese (Doutorado em História Cultural) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

COOK, N. (1987) **A guide to musical analysis.** New York: Norton, 1987.

_____. **Entre o Processo e o produto: música e/enquanto performance** Revista Permusi, UFMG, Belo Horizonte, n. 14, 2006.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. **A idéia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação**. Revista Permusi, UFMG, Belo Horizonte, 2009

CUGNY, Laurent. **Analyser le jazz.** Paris: Éditions Outre Mesure, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo da**. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.** 8ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

CUNHA, Dário C. L. G. T. **A Improvisação na Génese de Formas Musicais Para Instrumentos de Tecla.** Dissertação de mestrado em performance. Instituto Politécnico de Castelo Branco. Castelo Branco. Portugal, 2011.

DELNERI, Celso Tenório. **A Técnica Idiomática De Composição Na Obra De Abel Carlevaro.** São Paulo/SP. Tese de Doutorado (USP), 2015.

ECO, U. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FINNEGAN, R. **The Hidden Musicians: Music-making in an English Town**. Middletown: Wesleyan University Press, 1989.

GROUT, D. J & PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2001

GUEST, Ian. **Arranjo: Método Prático (vol. III)**. 2 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

HARE, Maud Cuney. **Negro musicians and their music.** Washington, Associated publishers, 1936.

HELLMER, Jeffrey L. e LAWN, Richard J. **Jazz: theory and practice.** University of Texas at Austin. Los Angeles, Califórnia, EUA: Alfred Publishing Co., Inc., 1996.

HURON, David; BEREC, Jonathon. **Caracterizing Idiomatic organization in music: theory and case study of musical affordances**. *Empirical Musicology Review*, v4, n3, p. 103-122, 2009.

LARUE, Jean. **Guidelines for Style Analysis.** New York: Norton, 1970.

LEMOS, Júlio Cesar Moreira. **O Estilo Composicional De Marco Pereira Presente Na Obra Samba Urbano**. Uma abordagem a partir de suas principais influências: a música popular brasileira, 2012. Dissertação (Mestrado em Música). UFG

LIGETI, György. **György Ligeti Edition**. Encarte do CD. Hamburg: Sony,1996.

LIMA, Ismael. **O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós.** São Paulo - SP. Dissertação (Mestrado em música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2013.

LIVRAMENTO, N. D. S. (n.d.). **O Violão No Samba: Um Estudo Etnográfico Em Florianópolis** Florianópolis / SC. Tese de Doutorado – 2016

LOVISI, Daniel. **A construção do "violão mineiro": singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte** – Tese de Doutorado em Música – UFMG – 2017

MAGNANI, Sergio. **Expressão e comunicação na linguagem da música.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARTINS, José Eduardo. **O som pianístico de Claude Debussy**. São paulo: Novas Metas, 1982.

MEYER, Leonard. **El estilo en la** música. **Teoría musical, historia e ideología**. Tradução de Michel Angstadt. Madrid: Piramide, 2000.

NASCIMENTO, Ismael. **O Idiomatismo Na Obra Para Violão Solo De Sebastião Tapajós**. Dissertação de Mestrado – UNESP - 2013.

NOMMICK, Y. **Manuel de Falla: de pianista-compositor a compositor-pianista.** (Encarte) CD e DVD Perianes, Javier: De Falla Noches en los jardines de Espana, Obras para Piano.: Harmonia Mundi. (2011).

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília: Musimed,

1984.

_____. **Ritmos brasileiros para violão**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PICCHI, Achille Guido. As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação. Tese de doutorado – UNICAMP – Campinas 2010.

PUJOL, Emílio. **La Escuela Razonada de la Guitarra.** Vol. IV. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

RANDEL, Don Michael (Ed.). **Idiomatic in *The Harvard Dictionary of Music***. 4. ed. Nova York: Harvard, 2003.

REIS, Liana Maria. **Mineiridade: identidade regional e ideologia**. Cadernos de História. v.9, n.11, p.89-97, 1 sem. 2007.

ROSA, João Guimarães. **Aí está Minas: a mineiridade**. Suplemento literário do Diário Oficial do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, v.2, p.3, nov. 1967.

SADIE, S. (ED.). **Dicionário Grove de Música.** [s.l.] Jorge Zahar, 1994.

SCHOENBERG, **Arnold. Style and Idea**. Los Angeles: University of California Press, 1984.

SCHULLER, Gunther. **Arrangement: Grove Music Online** (Ed). L. Macy. 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo>.

SEEGER, Charles. **Prescriptive and descriptive music writing.** Musical Quarterly, XLIV (2): 184-195. Oxford University Press, 1958.

SÉVE, Mário. **Vocabulário do choro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SILVA, Rafael P. **Estruturas fundamentais no blues: adaptação de conceitos schenkerianos considerando a inflexão melódica afro- americana e seu desenvolvimento no jazz.** Dissertação de mestrado em música da Universidade Federal do Paraná (UFPR). 2012

SIMMS, Bryan, **Music of the Twentieth Century: Style and Structure,** Schirmer Books, NY, 1986.

SOUTO, Joana Adelaide, **Do objecto impessoal ao objecto auto-referencial.** Dissertação de mestrado, Universidade De Lisboa Faculdade de Belas-Artes. 2010.

SIQUEIRA. Baptista. **Origem do termo samba,** introdução de Fernando Sales. São Paulo: IBRASA 1969.

STRAVINSKY, Igor. **Poética Musical em 6 Lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

SZENDY, Peter. **Arrangements et Phonographies de Monteverdi a James Brown**. Paris, Editions L'Harmattan, 1997.

_____.**Arrangement/Derrangement** – IRCAM, Paris, 2007.

TABORDA, Marcia E. **Violão e a Identidade Nacional**. Rio de Janeiro 1830/1930. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TIRRO, F. **Constructive Elements in Jazz Improvisation**. Journal of the American Musicological Society, v. 27, n. 2, p. 285–305, 1974.

TULLIO, Eduardo Fraga. **O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzeta: Análise, edição e performance de obras selecionadas.** In: ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Anppom, 2005. p. 296-303.

VALENTE, Paula V. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação. 2014.** Tese de Doutorado em Música – USP, São Paulo. URL: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05112014- 093131/publico/PaulaVenezianoValenteVC.pdf

VASCONCELOS, Marcos André Varela. **Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão**. 2002. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, São Paulo, 2002.

VIDOSSICH, Edoardo. **Sincretismos na Música Afro-Americana.** São Paulo: Quíron, 1975.

VILLAR, FRACO. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

WEFFORT, Alexandre Branco. **Choro: Expressão Musical Brasileira**, Rio de Janeiro - Icca, Instituto Cultural Cravo Abim (2002)

WEICK, Karl - **A estética da imperfeição em orquestras e organizações.** Texto publicado originalmente em CUNHA, M., MARQUES, C. A. (Eds.), Readings in Organizational Science. Instituto Superior de Psicologia Aplicada, edição especial, Out. 1999.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido. Uma Outra História das Músicas.** São Paulo: Editora Schwarcz ltda, 1989.

XATARA, Cláudia Maria. **As Dificuldades na Tradução de Idiomatismo.** ***Cadernos de Tradução,*** Florianópolis-SC*,* volume 8. p.183–194, 2002.

ZAGURY, Sheila. **Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro: suas releituras dos grandes clássicos e interrelações entre gêneros musicais**. Tese (Doutorado em Práticas interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

Websites Consultados:

AURÉLIO. Dicionário Online **– Dicionário de Português.** Disponível em: <https://dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 06 jan. 2017.

BRITANNICA. Enciclopédia. Disponível em: < https://www.britannica.com/art/prelude-music > Acesso em: 22/09/2018

GROVE Music Online. Coordenação de Deane Root. Desenvolvido pela Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/>. Acesso em: jan. 2017.

JORNAL O TEMPO http://www.otempo.com.br/diversão/magazine/dvd-dá-identidade-ao-violão-mineiro-1.313134 - acesso em 15/07/2017

JUAREZ MOREIRA http://juarezmoreira.com.br

KARMIN Produções. Coordenação de Carminha Guerra. Desenvolvido por Nexus Ideas. Disponível em: <http://www.karmim.com/>. Acesso em: 08 jan. 2014.

MERRIAM-WEBSTER Dicionário online: < http://www.merriam-webster.com/dictionary/crossover>

MÚSICOS do Brasil: uma enciclopédia instrumental. Coordenação de Maria Luiza Kfouri. Disponível em: <http:// musicosdobrasil.com.br/>. Acesso em: mai. 2014.

_____, RAFAELLI, José Domingos, A História do Samba Jazz, http://ensaios.musicodobrasil.com.br/josedomingosraffaelliahistoriadosambajazz.ht, acesso em 18/08/09.

TONINHO HORTA (site pessoal). Coordenação Toninho Horta. Disponível em: <http://toninhohorta.com.br/>. Acesso em: 08/07/2017

VIOLAOBRASILEIRO.COM.BR http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_101/biblioteca_advb_arquivo_101.pdf acesso em 14/07/2017

WIKIPEDIA https://pt.wikipedia.org/wiki/Juarez_Moreira

Gravação em CD

BRAGA, Chiquito**. Instrumental no CCBB.** [S.l. s.n. s.d.], 1 CD. BRAGA, 1992.

BRAGA, Chiquito; HORTA, Toninho; MOREIRA; Juarez. **Quadros Modernos**. Belo Horizonte: Minas Records, 2001.

MOREIRA, Juarez. **Bom dia**. Belo Horizonte: Produção Independente, 1989, 1 LP.

_____. **Juá**. Belo Horizonte: Produção Independente, 2008, 1 CD.

_____. **Juarez Moreira Solo**. Belo Horizonte: Produção Independente, 2003, 1 CD.

_____. **Riva.** Belo Horizonte: Produção Independente, 2010, 1 CD.

_____. **Samblues**. Belo Horizonte: Produção Independente, 2005, 1 CD.

Entrevistas

MOREIRA, Juarez. Entrevistas concedidas a Gustavo Bracher em 2015, 2016 e 2017. Belo Horizonte. Gravações de áudio e vídeo. Local: Estúdio Engenho e Bracher Escola de Música.

Videografia

HORTA, Toninho. **Projeto Violão Ibérico** - Toninho Horta conta como faz para ampliar o som do violão. [entrevista-vídeo]. Produção de Carlos Galilea. Brasil, 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KcfuOQTiipM>, acesso em 08/10/16.

MOREIRA, **Juarez. Ao vivo no Palácio das Artes**. [show-vídeo]. Produção Independente. Brasil, 2011, 1 DVD (95 min.).

_____. **Noturno Especial Sesc Palladium**. [show e entrevista-vídeo]. Produção de Túlio Mourão. Brasil, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NppnNKpzzjo>.

VIANNA, Geraldo. **Violões de Minas.** [filme-vídeo]. Produção de Maurício Saturnino, roteiro e direção de Geraldo Vianna. Brasil, Uirapuru, 2007. 1 DVD (1h41min).

ANEXOS

Transcrições das obras *Conversa Comigo Mesmo, Riva, Valsa para Maria e Samblues.*

Notas sobre as transcrições:

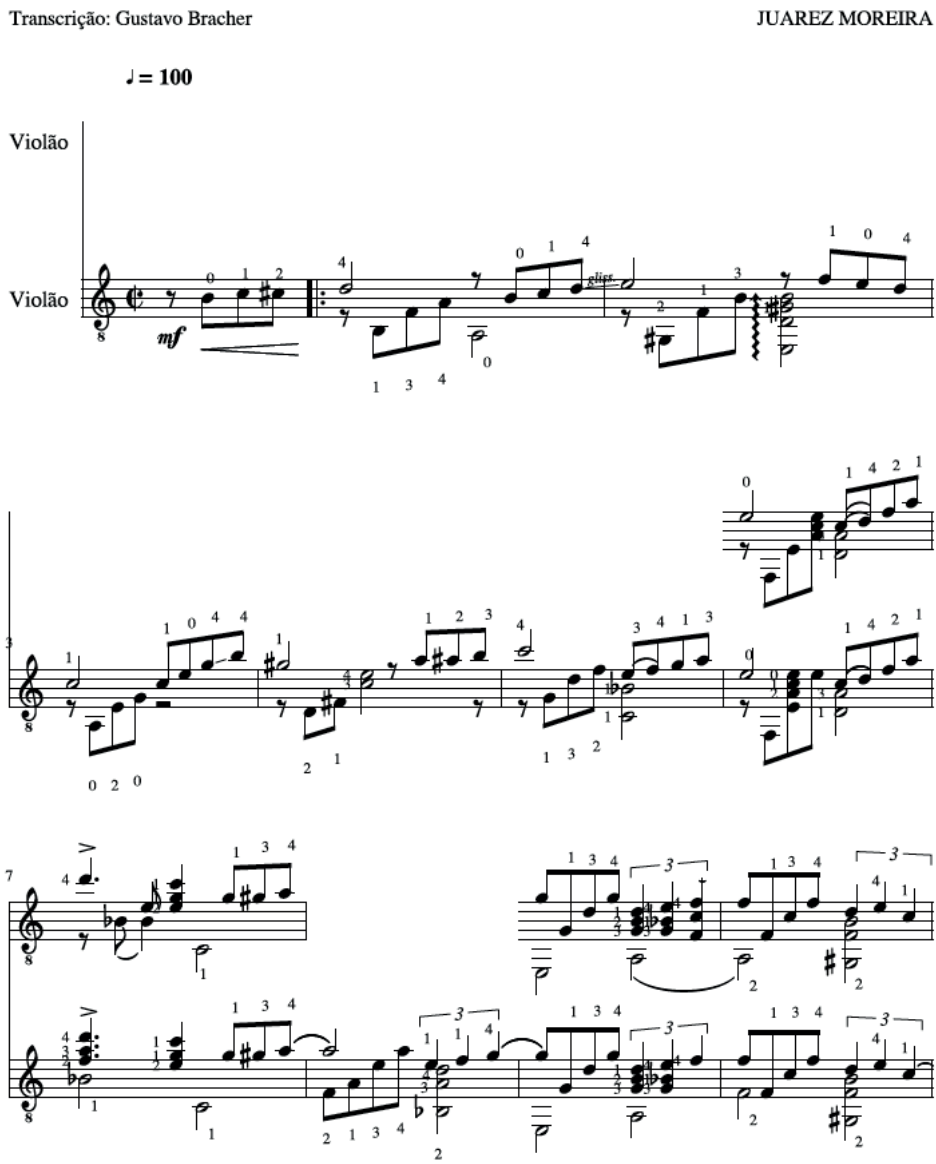
- Nas partes apresentadas em *Ossia* demonstramos variações do material musical, por vezes presente no ritornelo da gravação ou apresentado em performances ou entrevistas.

- Notas entre parênteses indicam possíveis preenchimentos harmônicos ou pequena variação de material presentes no ritornelo da gravação ou apresentado em performances ou entrevistas.

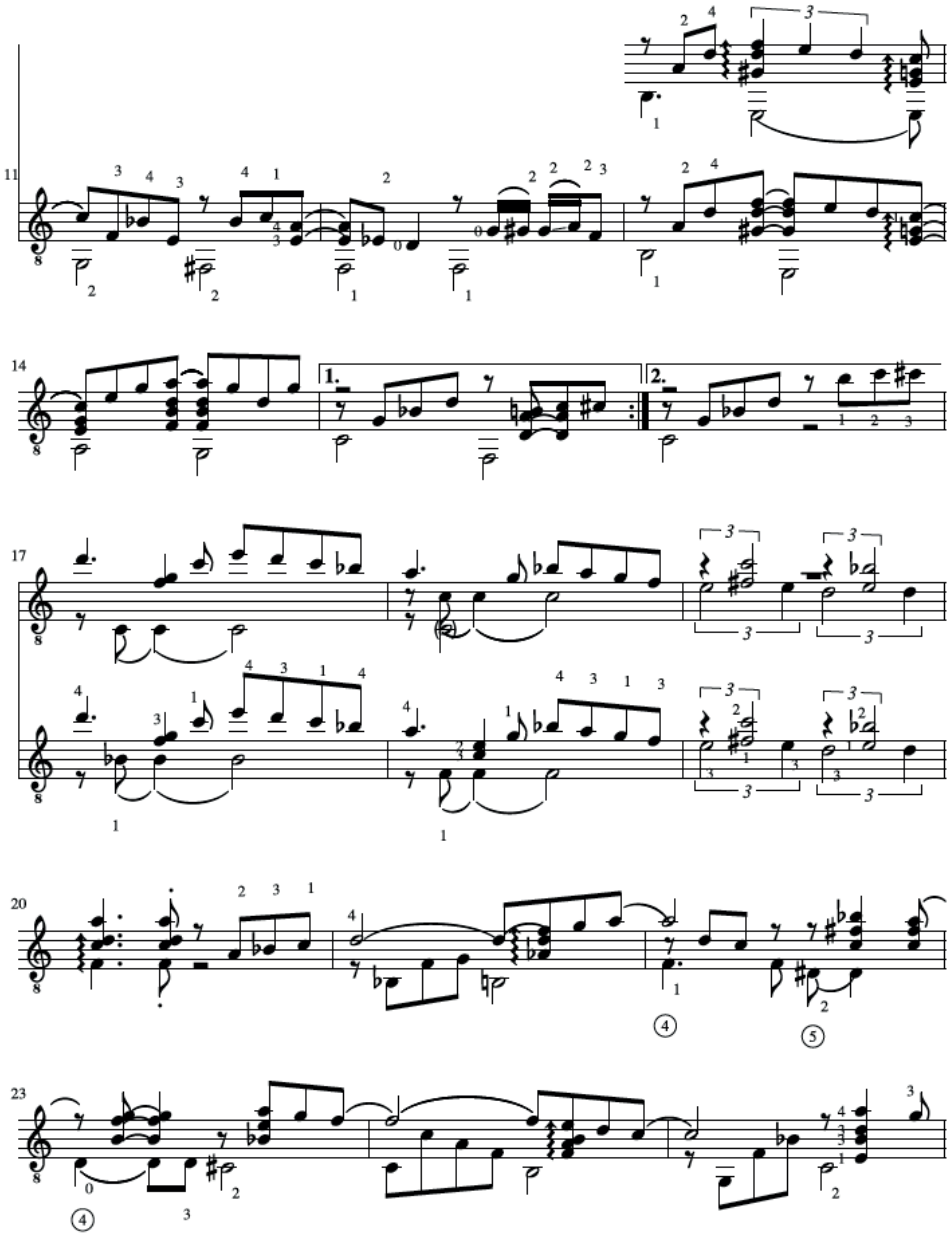
- A digitação sugerida apresentada nas transcrições segue a digitação da performance de Juarez Moreira, buscando manter o caráter idiomático de sua composição e execução.

- A sessão destacada como "Improviso" em *Samblues* é a transcrição da improvisação gravada em *RIVA,* porém nesta parte, Juarez sempre apresenta uma nova seção de improvisos.

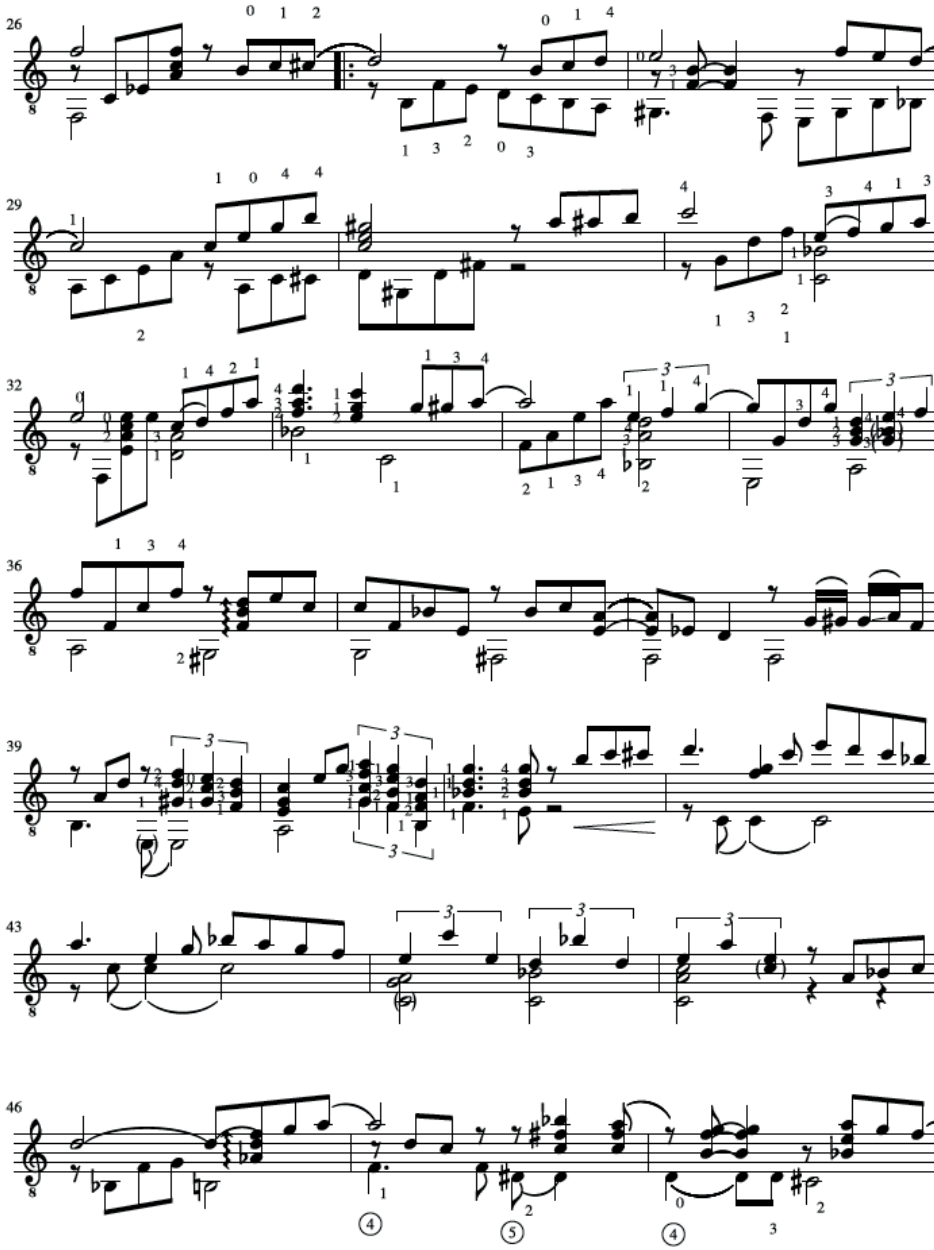
ANEXOS: TRANSCRIÇÕES DAS OBRAS RIVA, VALSA PARA MARIA, SAMBLUES E CONVERSA COMIGO MESMO DO ÁLBUM RIVA.



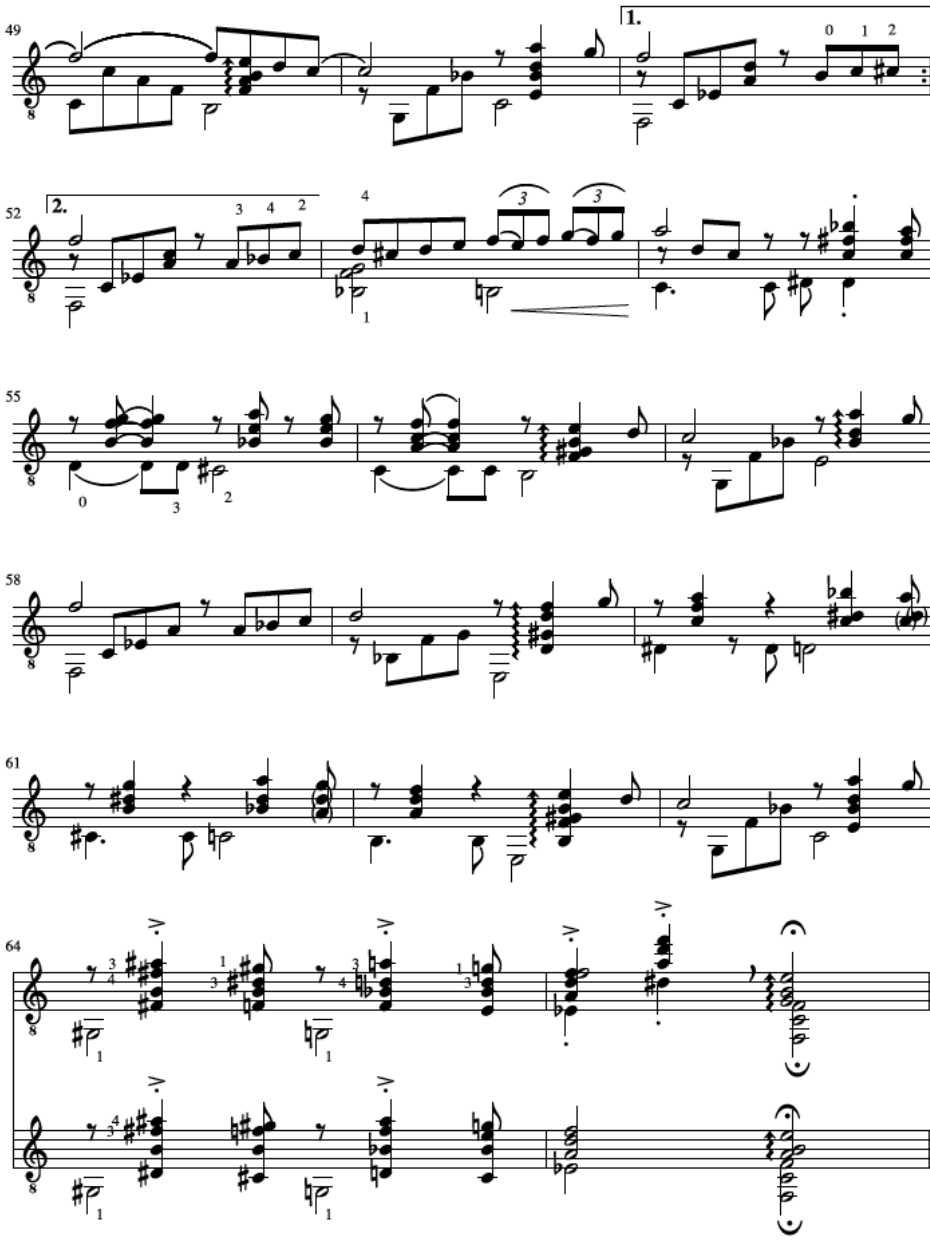
Transcrição: Gustavo Bracher



Transcrição: Gustavo Bracher



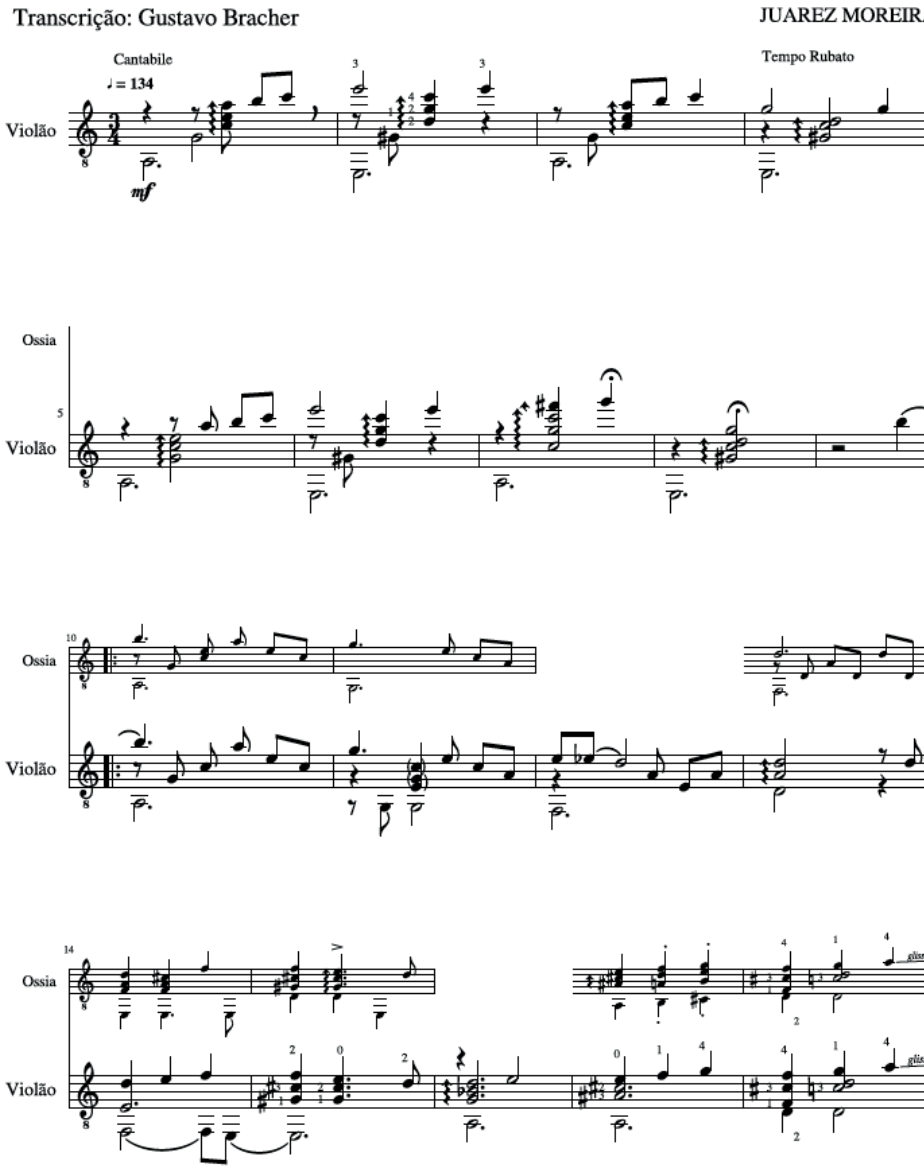
Transcrição: Gustavo Bracher



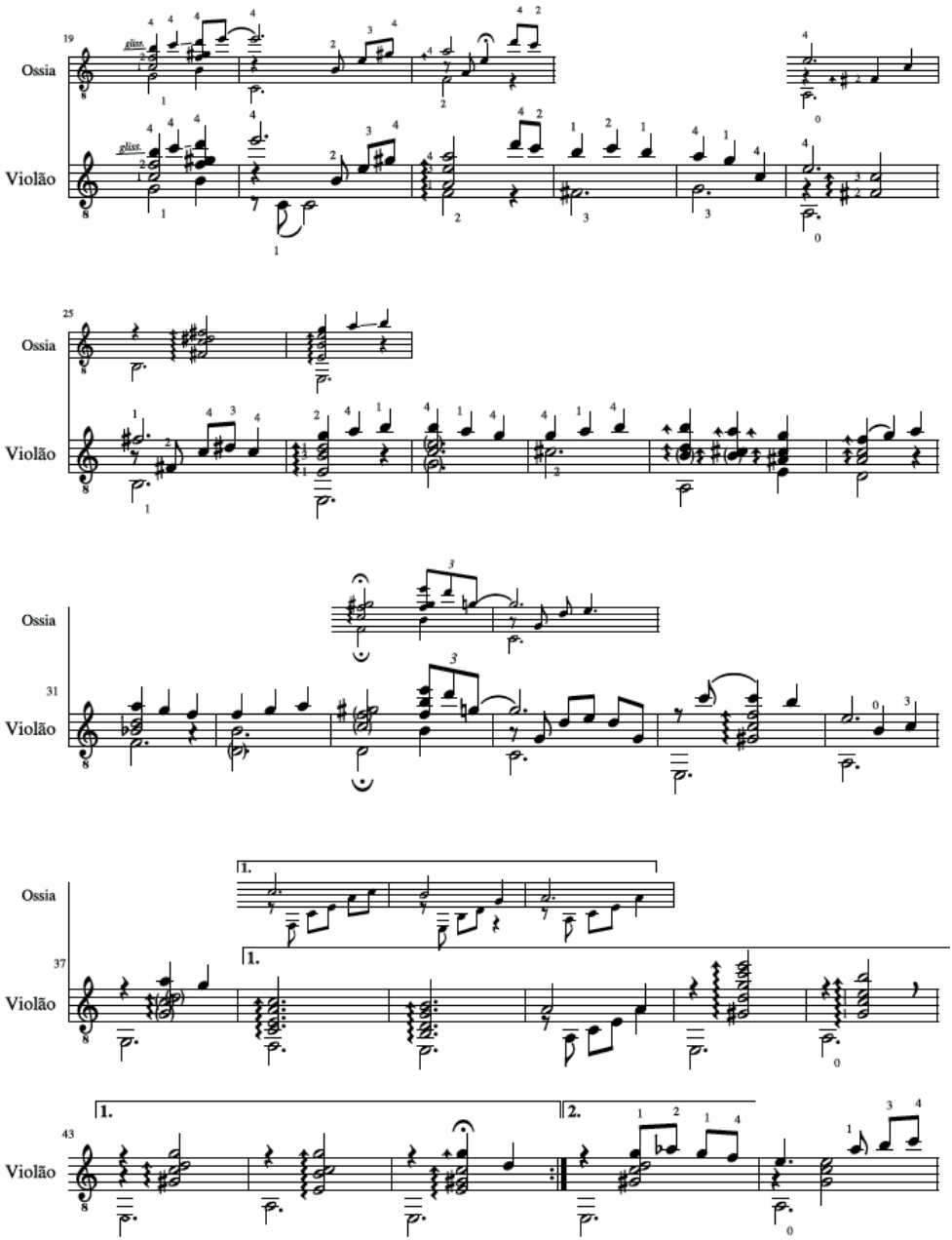
Transcrição: Gustavo Bracher

VALSA PARA MARIA (1976)

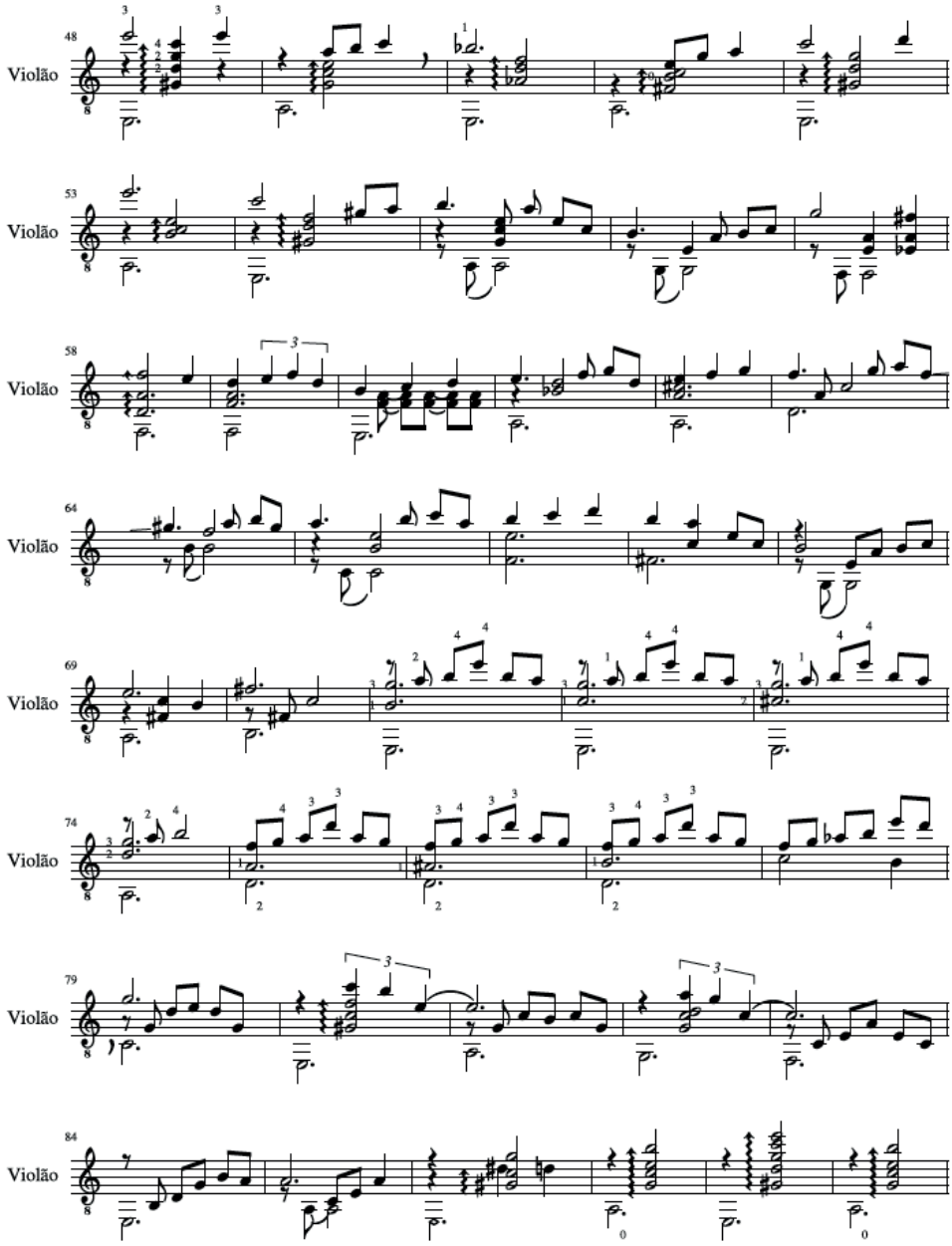
Riva (2010)



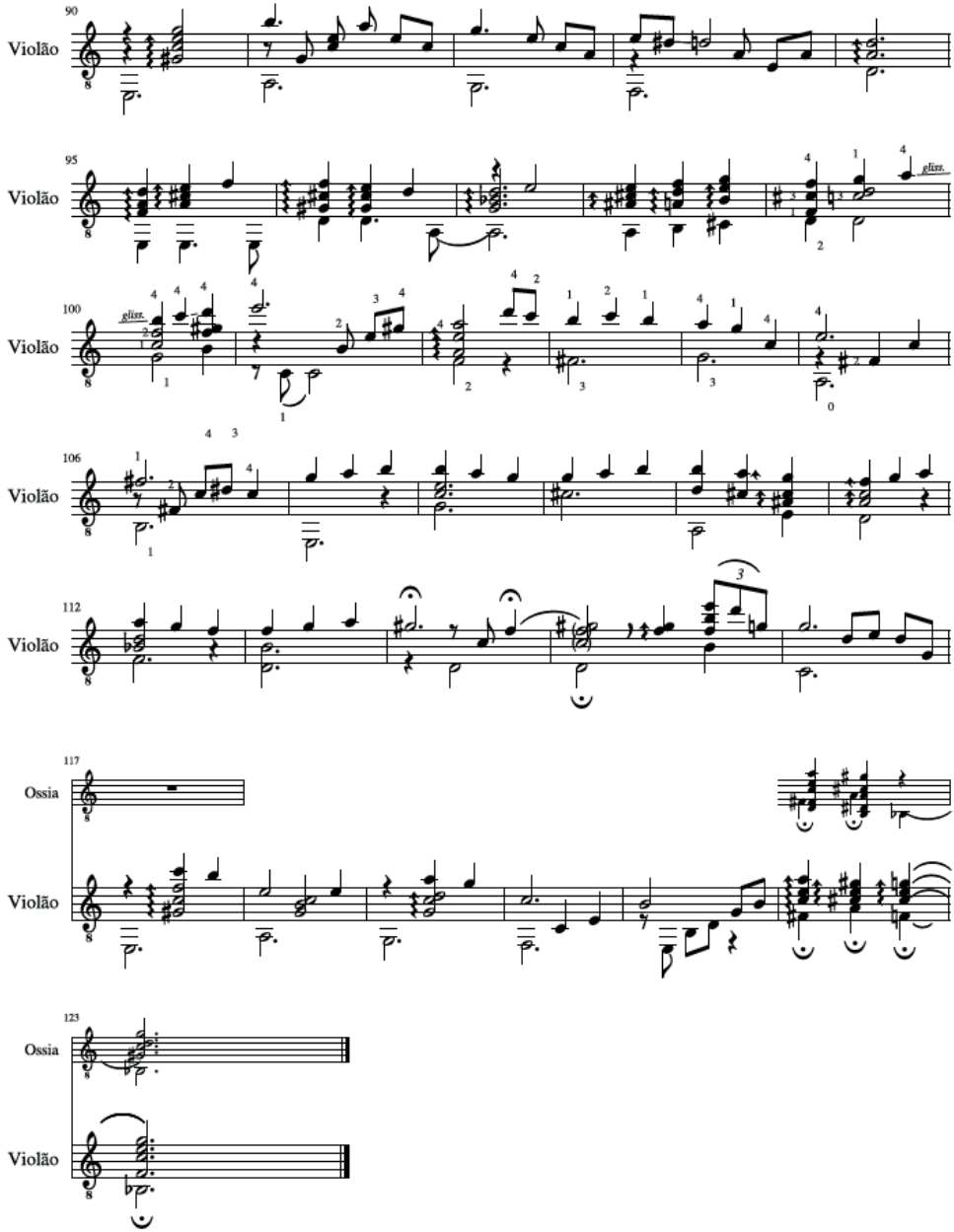
Transcrição: Gustavo Bracher



Transcrição: Gustavo Bracher



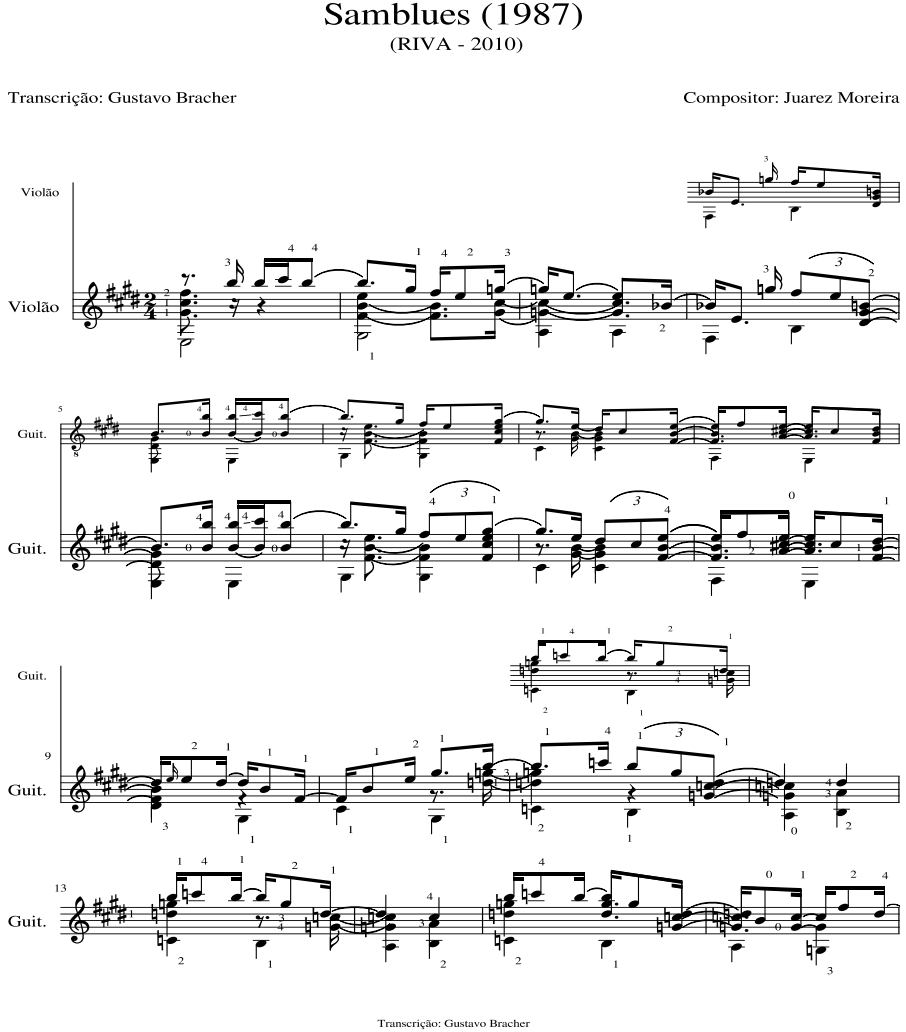
Transcrição: Gustavo Bracher



Transcrição: Gustavo Bracher

SAMBLUES (1987)

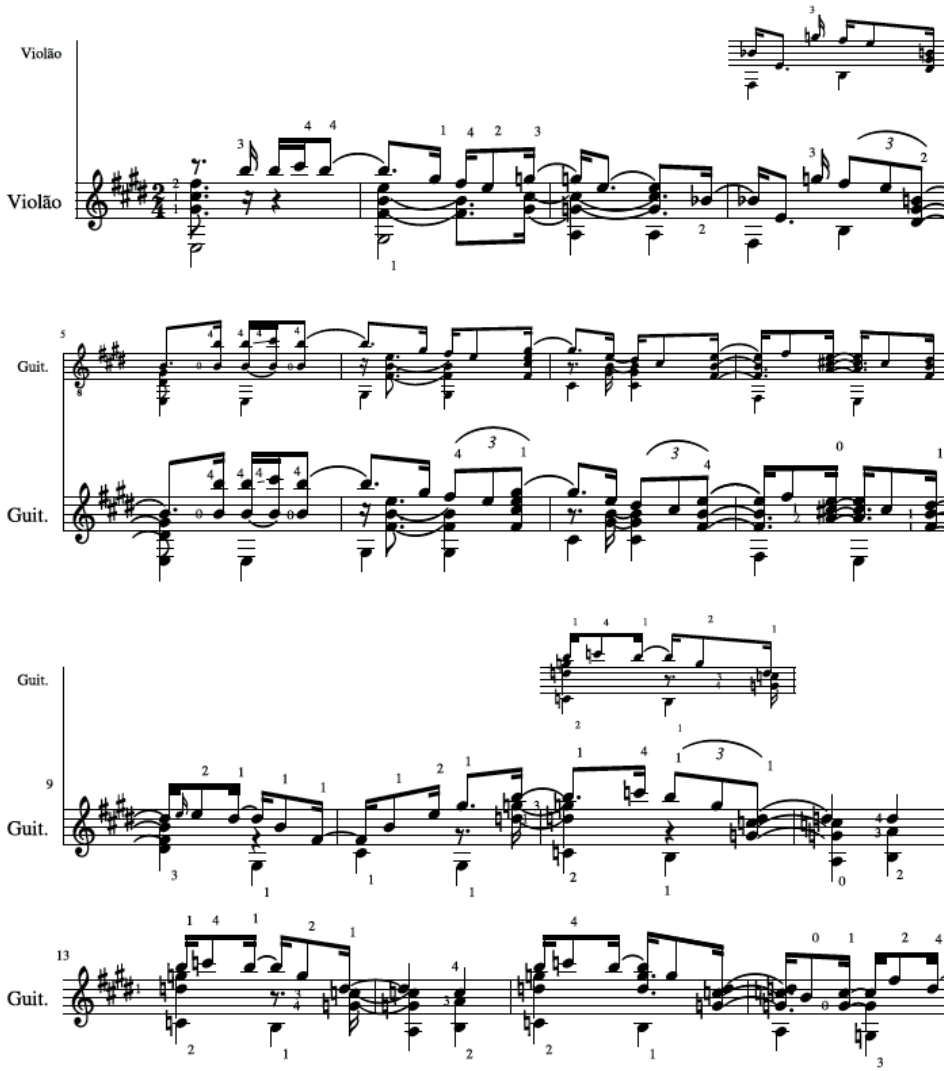
Riva (2010)



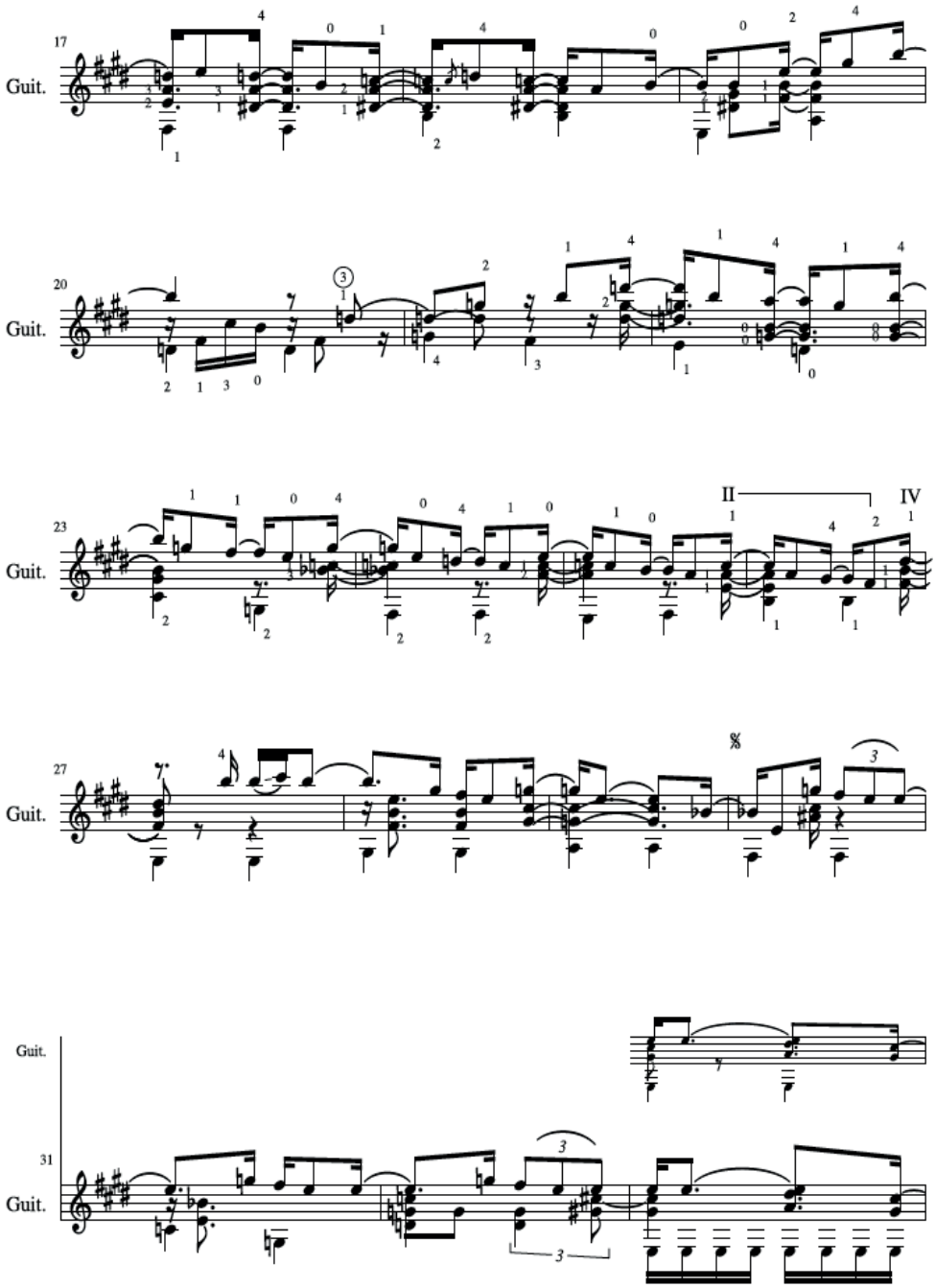
Transcrição: Gustavo Bracher

Transcrição: Gustavo Bracher

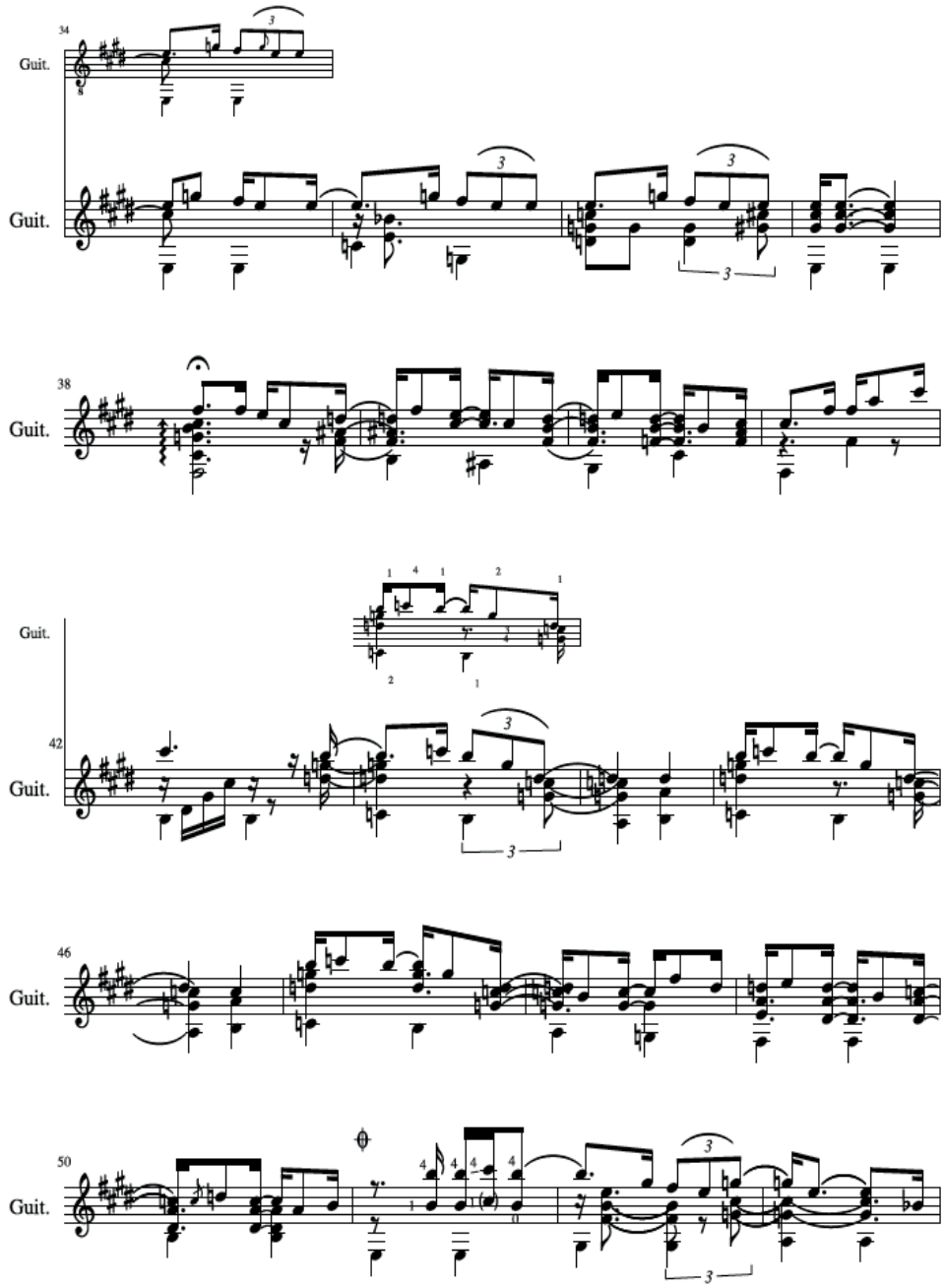
Compositor: Juarez Moreira



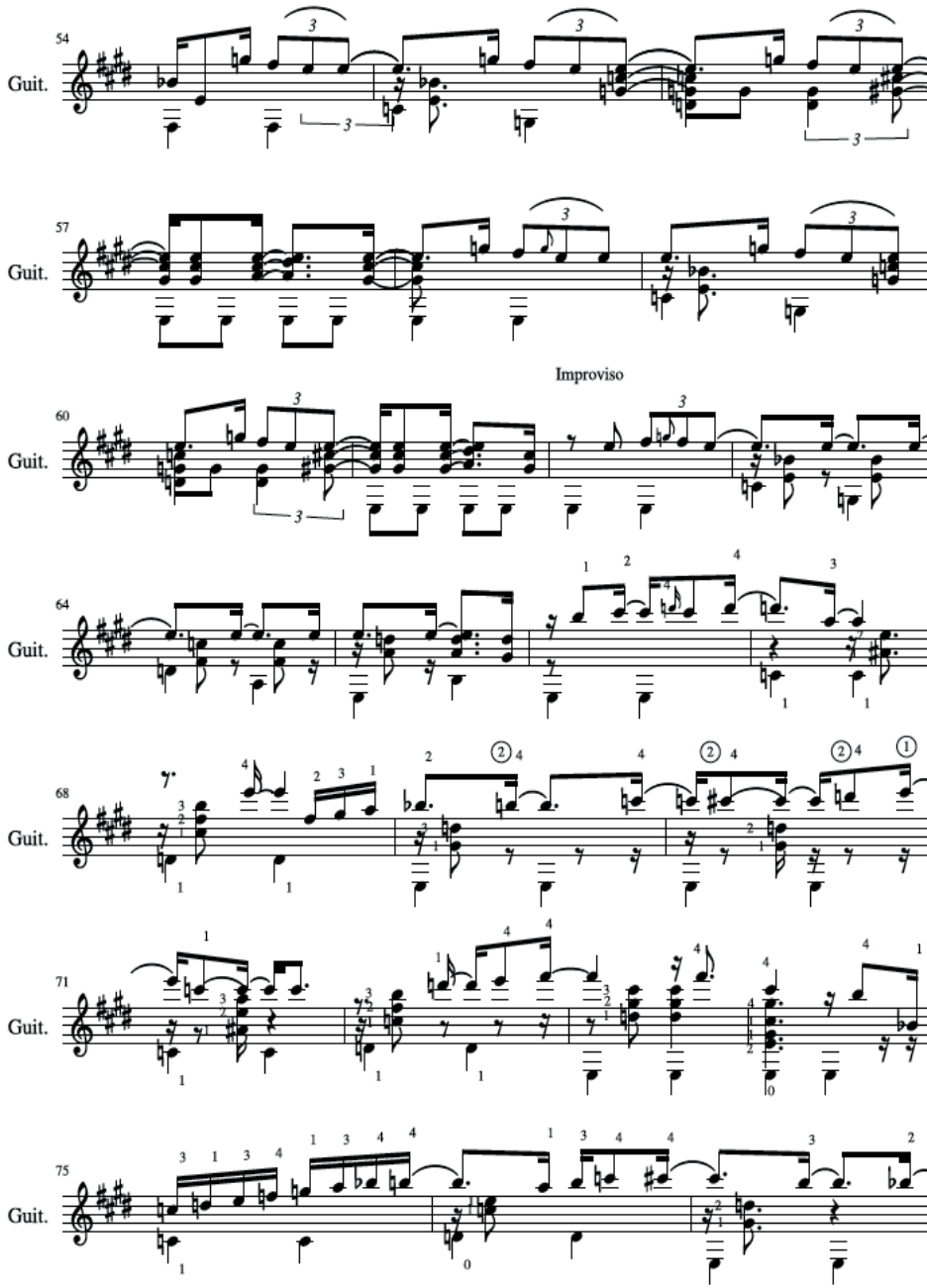
Transcrição: Gustavo Bracher



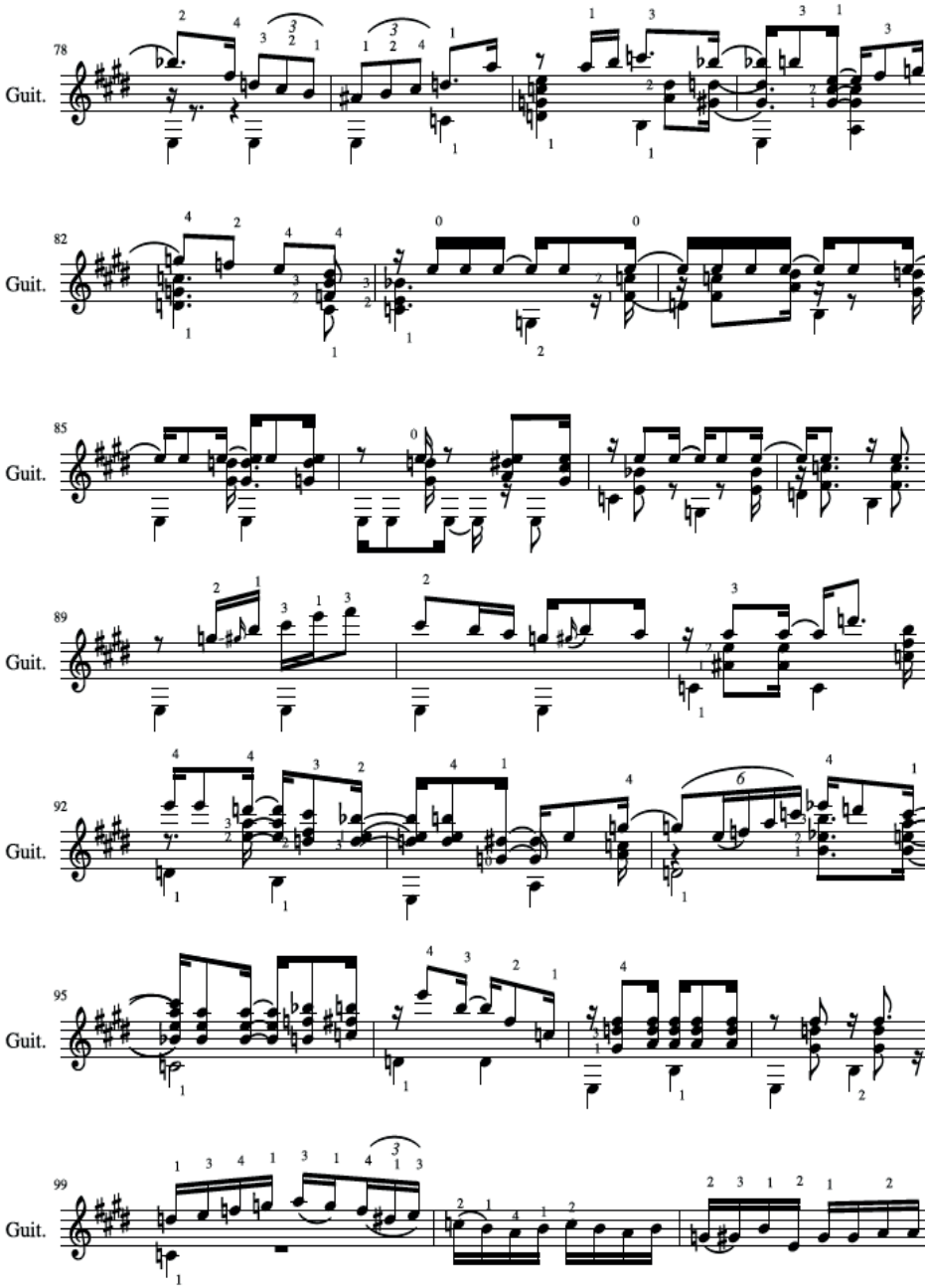
Transcrição: Gustavo Bracher



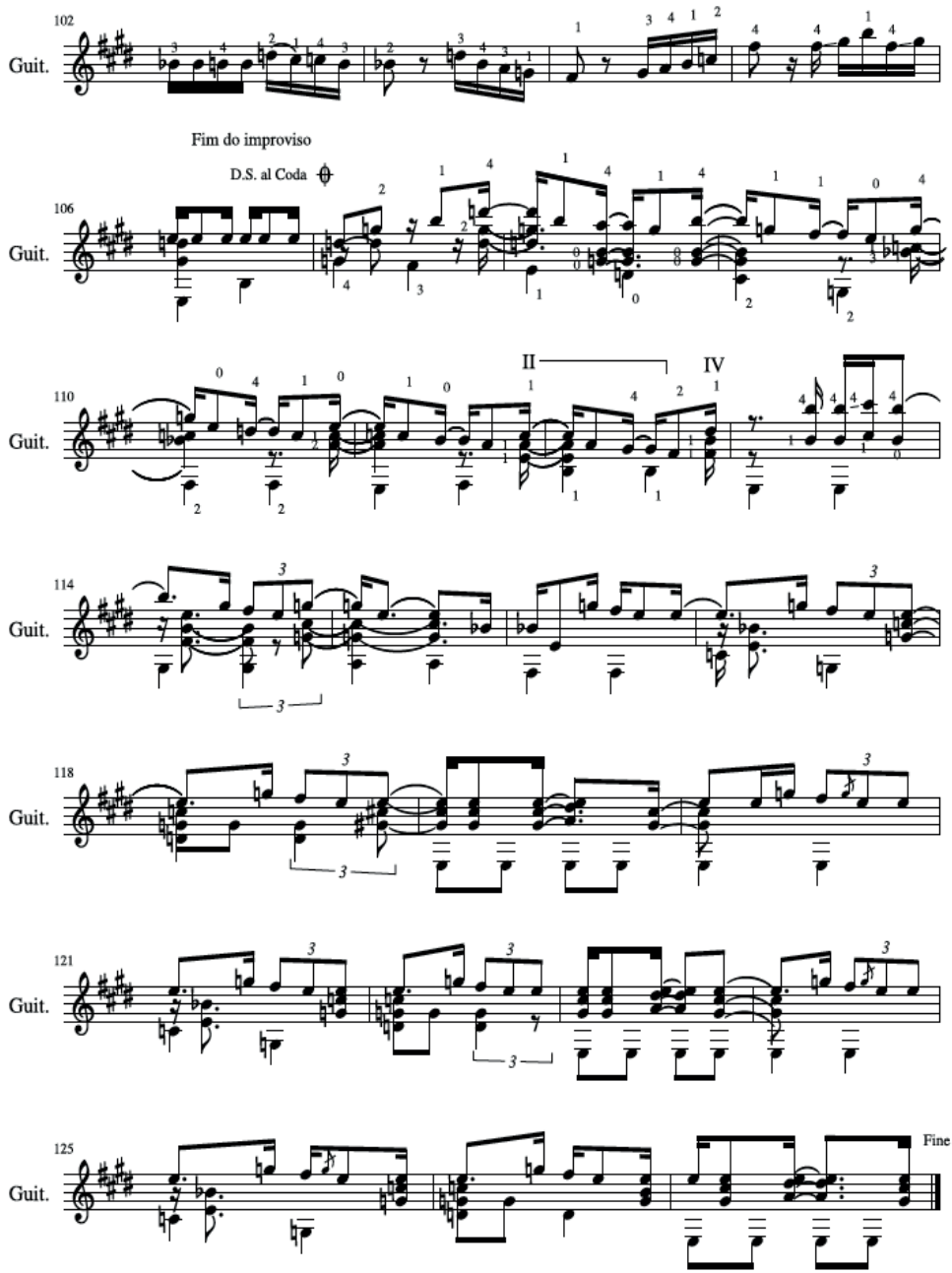
Transcrição: Gustavo Bracher



Transcrição: Gustavo Bracher



Transcrição: Gustavo Bracher



Transcrição: Gustavo Bracher

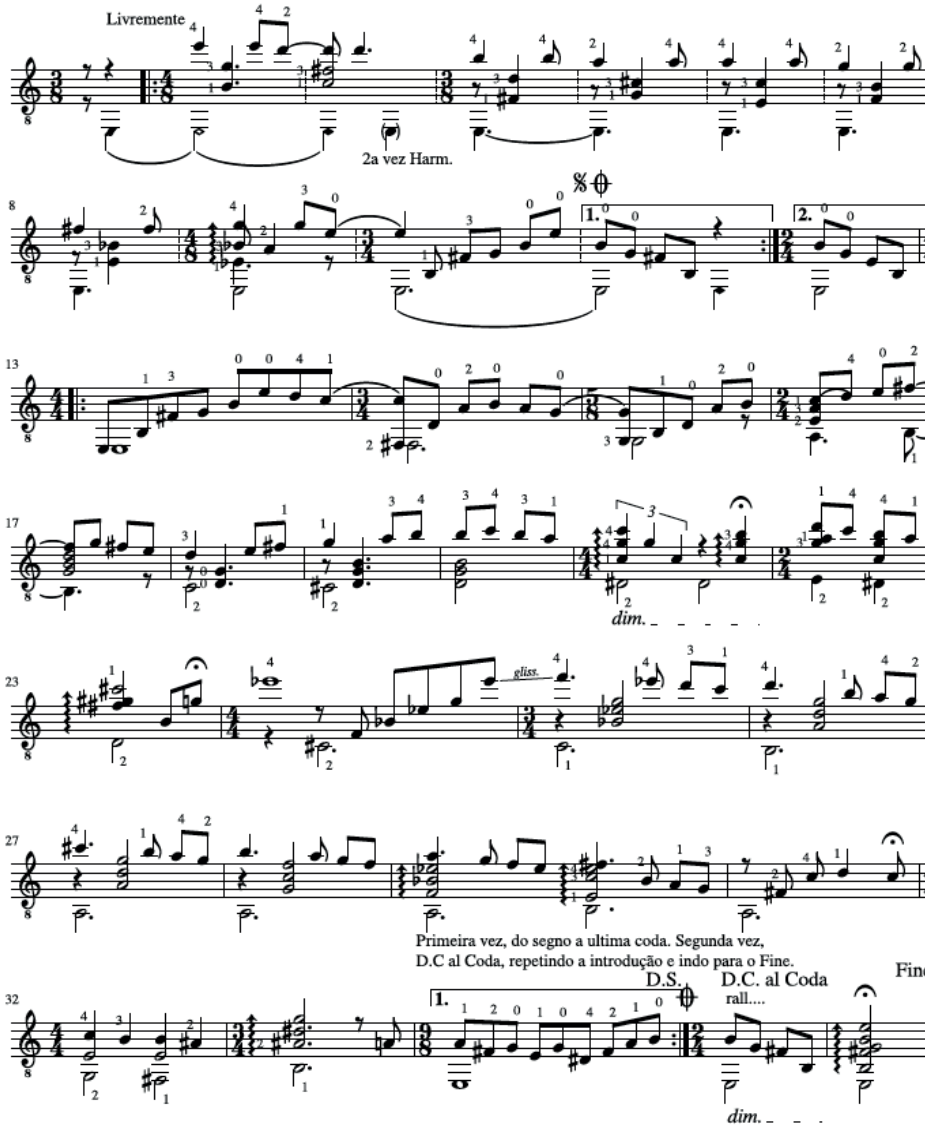
CONVERSA COMIGO MESMO (2006)

Riva (2010)

Transcriçao: Gustavo Bracher

JUAREZ MOREIRA

"Essa música veio de tocar o violão, naqueles dias que você toca relaxado, de forma afetiva, livre, sem se preocupar ... e o violão responde ao carinho" (MOREIRA, 2015)



Transcrição: Gustavo Bracher

Atena
Editora
Ano 2024

Atena
Editora
Ano 2024