



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**MUSICA – ÊNFASE EM PRATICAS  
INTERPRETATIVAS - VIOLÃO**

**LIBERDADE CRIATIVA E RECURSOS COMPOSICIONAIS NO DISCO RIVA DE  
JUAREZ MOREIRA**

**EDUARDO DA SILVA ARAÚJO**

Foz do Iguaçu  
2022

**LIBERDADE CRIATIVA E RECURSOS COMPOSICIONAIS NO DISCO RIVA DE  
JUAREZ MOREIRA**

**EDUARDO DA SILVA ARAÚJO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Aguiar Lopes

Coorientador: Prof. Me. Felipe Jose Oliveira de Abreu

Foz do Iguaçu  
2022

EDUARDO DA SILVA ARAÚJO

**LIBERDADE CRIATIVA E RECURSOS COMPOSICIONAIS NO DISCO RIVA DE  
JUAREZ MOREIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Antropologia – Diversidade Cultural Latino-Americana.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Aguiar Lopes  
UNILA

---

Profa. Dra. Analía Chernavsky  
UNILA

---

Prof. Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia  
(UNILA)

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): Eduardo da Silva Araújo

Curso: Música – ênfase em práticas interpretativas - Violão

	Tipo de Documento
<input checked="" type="checkbox"/> graduação	<input type="checkbox"/> artigo
<input type="checkbox"/> especialização	<input type="checkbox"/> trabalho de conclusão de curso
<input type="checkbox"/> mestrado	<input type="checkbox"/> monografia
<input type="checkbox"/> doutorado	<input type="checkbox"/> dissertação
	<input type="checkbox"/> tese
	<input type="checkbox"/> CD/DVD – obras audiovisuais
	<input type="checkbox"/> _____

Título do trabalho acadêmico: Liberdade Criativa E Recursos Compositivos No Disco Riva De Juarez Moreira: A Dialética Entre A Tradição e a Inventividade

Nome do orientador(a): Alexandre Aguiar Lopes

Data da Defesa: 19/12/2022

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons* **Licença 3.0 Unported**.

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do Responsável

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Nadir da Silva, por todo amor e carinho incondicional. Por ser minha maior inspiração e sempre incentivar meus estudos, sem ela não chegaria onde estou.

À minha irmã mais velha e a minha irmã gêmea, Amanda e Cintia, respectivamente, por toda generosidade e cumplicidade no nosso laço de irmandade.

Ao meu pai, pela influência musical que sempre me passou.

À minha companheira Natascha Piva por acreditar em mim e ser um exemplo de luta e dedicação como musicista e como pessoa.

Ao meu orientador Alexandre Lopes, por me conduzir da melhor maneira e pelas palavras de sabedoria em momentos de dúvida.

Ao meu coorientador Felipe José, por me apresentar o trabalho do Juarez Moreira e possibilitar e o desenvolvimento desta pesquisa.

ARAÚJO, Eduardo. **Liberdade Criativa E Recursos Compositivos No Disco Riva De Juarez Moreira**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música, ênfase em Práticas Interpretativas – Violão) – Universidade Federal de Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo identificar a relação entre as formas musicais e a criatividade composicional de Juarez Moreira no disco *Riva* (2010), além de investigar aspectos idiomáticos de suas composições. Como base metodológica deste trabalho, utilizou-se a pesquisa bibliográfica, entrevista com o compositor e análise estrutural das músicas *Riva*, *Valsa Para Maria*, e *Samblues*. As análises foram pautadas a partir das estruturas formais propostas por William Caplin em seu livro *Classical Form – A Theory of Formal Functions For the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, onde buscou-se compreender as estruturas fraseológicas e as seções musicais nas composições de Juarez Moreira. Procuramos mostrar também os recursos idiomáticos e composicionais, bem como a presença das organizações formais na estrutura das músicas de Juarez, ainda que prevaleça a liberdade criativa do compositor.

**Palavras-chave:** Juarez Moreira, Violão solo, Composição, Forma musical, Idiomatismo.

ARAÚJO, Eduardo. **Libertad Creativa y Recursos Compositivos em el Disco Riva de Juarez Moreira**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música, ênfase em Práticas Interpretativas – Violão) – Universidade Federal de Integração Latino-Americana, Foz do Igual, 2022.

## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo identificar la relación entre las formas musicales y la creatividad compositiva de Juárez Moreira en el disco Riva (2010), además de apuntar los aspectos idiomáticos de sus composiciones. Como base metodológica de este trabajo se utilizó la investigación bibliográfica, una entrevista al compositor y el análisis estructural de las composiciones Riva, Valsa Para Maria y Samblues. Los análisis se basaron en las estructuras formales propuestas por William Caplin en su libro Classical Form – A Theory of Formal Functions For the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven, donde se intentó comprender las estructuras fraseológicas y secciones musicales en las composiciones de Juárez Moreira. En los análisis se evidenciaron modismos instrumentales y compositivos, así como la presencia de organizaciones formales en la estructura de las composiciones de Juárez, aunque prevalece la libertad creativa del compositor.

**Palabras clave:** Juarez Moreira; Guitarra Solista; Composición; Forma Musical; Modismo.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - IDIOMATISMO INSTRUMENTAL NO ESTUDO N 1 VILLA LOBOS. ....	18
FIGURA 2 - BEETHOVEN: QUARTETO DE CORDAS EM FA MAIOR OPUS 135. FONTE: CAPLIN, 1998, p.10. ....	19
FIGURA 3 - HAYDN, PIANO TRIO IN C, HOB. XV:27, III. FONTE: CAPLIN 1998, p. 50. ....	19
FIGURA 4 - MOZART, PIANO SONATA IN C, K. 330/300H, II. FONTE: CAPLIN 1998, p. 60.....	20
FIGURA 5 - BEETHOVEN, VIOLIN SONATA IN D, OP. 12/1, III. FONTE: CAPLIN, 1998, p.60. ....	20
FIGURA 6 - HAYDN, PIANO SONATA IN C, HOB. XVI:35, I. FONTE: CAPLIN, 1998, p. 62.....	21
FIGURA 7 - BEETHOVEN, STRING QUARTET IN G, OP. 18/2, IV. FONTE: CAPLIN, 1998, p62. ....	21
FIGURA 8 - BEETHOVEN, PIANO CONCERTO NO. 2 IN B-FLAT, OP. 19, III. FONTE: CAPLIN, 1998, p. 64.....	23
FIGURA 9 - MOZART, PIANO CONCERTO IN A, K. 488, I. FONTE: CAPLIN, 1998, p. 66.....	23
FIGURA 10 - BEETHOVEN, PIANO SONATA IN A-FLAT, OP. 26, I. FONTE: CAPLIN, 1998, p. 67. ....	24
FIGURA 11 - BEETHOVEN, PIANO CONCERTO NO. 3 IN C MINOR, OP. 37, I. FONTE: CAPLIN, 1998, p. 67.....	25
FIGURA 12 - MOZART, CLARINET TRIO IN E-FLAT, K. 498, I. FONTE: CAPLIN, 1998, p. 70. ....	26
FIGURA 13 - HAYDN, STRING QUARTET IN G, OP.77/1, I. FONTE: CAPLIN, 1998, p.68. ....	26
FIGURA 14 - THE BEATLES – MISERY (1963). FONTE: NOBILE, 2020, p. 47.....	27
FIGURA 15 - JACKSON 5 – I’LL BE THERE (1970). FONTE: NOBILE, 2020, p. 48. ....	28
FIGURA 16 - JIMMY GILMER AND THE FIREBALLS, “SUGAR SHACK” (1963). FONTE: NOBILE, 2020, p. 51.....	28
FIGURA 17 - CÉLULA RÍTMICA RIVA (TRANSCRIÇÃO NOSSA) .....	30
FIGURA 18 - CÉLULA RÍTMICA ODEON APUD VITALE 1998, p, 52. ....	31
FIGURA 19 - CÉLULA RÍTMICA SONS DE CRRILHÕES APUD VITALE, 1998, p, 52. ....	31
FIGURA 20 - SEGURA ELE (PARTE B) DE PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA (FONTE: CHEDIAK 2011, p. 182–183) APUD MOREIRA; NAVIA, 2020, p. 172. ....	32
FIGURA 21 - ESTRUTURA SRDC EM RIVA, TRANSCRIÇÃO NOSSA. ....	33
FIGURA 22 - CONTINUAÇÃO RVIA .....	34
FIGURA 23 - ACODE COM "DEDO QUEBRADO).....	36
FIGURA 24 - VALSA PARA MARIA INTRODUÇÃO APUD BRACHER, 2018.....	36
FIGURA 25 - VALSA PARA MARIA COM LETRA (TRANSCRIÇÃO NOSSA). ....	37
FIGURA 26 - VALSA PARA MARIA INTERPOLAÇÃO APUD BRACHER, 2018. ....	38
FIGURA 27 - CHORUS DE IMPROVISO SOBRE INTERPOLAÇÃO VALSA PARA MARIA APUD BRACHER, 2018. ....	39
FIGURA 28 - FRASE CADENCIAL E BAIXO LAMENTO EM VALSA PARA MARIA APUD BRACHER, 2018.....	39
FIGURA 29 - CÉLULA RÍTMICA SAMBLUES (TRASCRIÇÃO NOSSA). ....	40
FIGURA 30 - SÍNCOPA.....	40
FIGURA 31 - CAMADAS DO TRATAMENTO VIOLONÍSTICO EM PEÇAS SOLO - SAMBLUES APUD BRACHER, 2018.....	41
FIGURA 32 - SAMBLUES SEÇÃO A (TRANSCRIÇÃO NOSSA).....	42
FIGURA 33 - SAMBLUES SEÇÃO B (TRANSCRIÇÃO NOSSA).....	43
FIGURA 34 - ALL BLUES COMO EXEMPLO DA ESTRUTURA DO BLUES.....	44
FIGURA 35 - CAMADAS NO TRATAMENTO VIOLONÍSTICO NA IMPROVISAÇÃO APUD BRACHER, 2018. ....	44

## SUMÁRIO

BANCA EXAMINADORA.....	3
AGRADECIMENTOS.....	5
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	8
<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2. JUAREZ MOREIRA.....</b>	<b>13</b>
<b>3. IDIOMATISMO.....</b>	<b>17</b>
<b>4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS VISANDO A ANÁLISE FORMAL.....</b>	<b>19</b>
4.1 SENTENÇA.....	19
4.2 PERÍODO.....	19
4.3 HÍBRIDOS.....	20
4.4 TEMAS COMPOSTOS.....	22
4.5 SENTENÇA COMPOSTA.....	24
4.6 SRDC.....	27
<b>5. ANÁLISE FORMAL E IDIOMÁTICA NA OBRA DE JUAREZ MOREIRA.....</b>	<b>29</b>
5.1 RIVA (1976).....	30
5.2 VALSA PARA MARIA (1976).....	35
5.3 SAMBLUES.....	40
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>45</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>46</b>
<b>TRANSCRIÇÃO.....</b>	<b>48</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo principal identificar aspectos idiomáticos e a inventividade nas composições de Juarez Moreira, no disco *Riva* (2010). Através de análises musicais, pesquisas bibliográficas e entrevista com o compositor também buscamos compreender as referências musicais de Juarez. Para contribuir com a difusão de suas composições e a criação de material musical, o trabalho conta com a transcrição de uma peça do disco *Choro para Piazzolla*. O conceito de idiomatismo instrumental será usado para abordarmos alguns pontos relevantes no caráter violonístico de Juarez. Também, o termo idiomatismo musical, será empregado a fim de compreendermos a relação entre gêneros musicais que o compositor estabelece. Por meio das análises de algumas obras do disco, buscaremos debater a inventividade composicional do músico mineiro.

Para o início do trabalho foi realizada uma escuta investigativa dos discos *Riva*, *Bom dia*, *Samblues* e *Juarez Moreira Solo*. Após a escuta dessas obras, o disco escolhido para elaboração do trabalho foi o disco *Riva*, pois, alguns elementos musicais despertaram interesse, como: a sonoridade das músicas, as harmonias, as mesclas estilísticas e a forma musical de algumas peças. O fonograma 2010 conta com 12 faixas de violão solo: *Riva*, *Valsa Para Maria*, *Encapetado*, *Acalanto*, *Samblues*, *Conversa Comigo mesmo*, *Choro para Piazzolla*, *Século XX*, *Homenagem a Radamés*, *Garoto e Jobim*, *Castelo*, *Então tá e Dândi*.

A relação dialética entre as convenções formais tradicionalmente utilizadas em gêneros musicais como jazz, blues, choro e a valsa; e a inventividade de Juarez Moreira ao apresentar e adaptar tais convenções em suas composições passou a nortear a pesquisa como principal metodologia analítica. Como todo método precisa ser aplicado a um período determinado, e a um contexto determinado, a dialética se mostrou eficiente para compreendermos os conceitos analíticos das composições da música tonal de concerto do século XVIII, XIX e de que forma essas estruturas continuam se manifestando e se transformando na música de Juarez Moreira.

Categorias metodológicas são aquelas que constituem a teoria que vai informar a maneira pela qual o pesquisador trabalha o seu objeto. Se ele o toma em sua totalidade, então esta é uma categoria metodológica. Se ele contextualiza seu objeto, então estará respeitando a categoria metodológica de historicidade. E se ele optar pelo estudo de seu objeto na relação que se estabelece em seu pensamento, entre os aspectos pelos quais tomou esse objeto, e verificar que as relações assim estudadas se apresentam numa relação de tensão, então terá chegado à dialética, que é uma concepção que tem nessas categorias metodológicas as suas leis principais: a contradição, a totalidade, a historicidade (WACHOWICZ revista Diálogo Educacional jan./jun. 2001 p. 5)

## 2. JUAREZ MOREIRA

O compositor, arranjador, guitarrista e violonista Juarez Moreira já gravou 15 discos e se apresentou ao lado de grandes figuras da música brasileira, como Gal Costa, Maria Bethânia, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Yamandu Costa, entre outros. (MOREIRA, 2022)<sup>1</sup>. Também conhecido como “Juarez” ou “Juá”, para pessoas mais próximas (BRACHER, 2017), nasceu no ano de 1954 na cidade de Guanhães, interior de Minas. Quando criança, seu ambiente familiar e especialmente seu pai, Rivadávia Moreira, músico amador, atuaram como suas primeiras influências musicais (MOREIRA, 2022). Em entrevista, o compositor relata um pouco das suas influências musicais:

Eu sempre gostei de todo tipo de música, eu ouvia o Choro, Dilermando Reis, o Garoto, Laurindo de Almeida, o Bonfá, João Gilberto, Baden Powell, ouvia os Beatles, e ouvia Debussy, Ravel, entendeu, gostava do Stevie Wonder e tudo que você imaginar, gostava de Clube da Esquina; então eu tinha uma overdose de música da maior qualidade. (MOREIRA, 2022, informação verbal)

Assim como seu pai Rivadávia Moreira, outros membros da família de Juarez atuavam como músicos amadores. Seu avô Guilherme Alves Moreira, multi-instrumentista, e seu tio-avô Valério Alves Moreira, flautista, se apresentavam no Cine Metrôpole nas sessões de cinema mudo. Em entrevista para dissertação de mestrado de Gustavo Bracher (2018), Juarez também destaca a importância de seu tio, irmão de Rivadávia, William Moreira, violonista virtuose que tocava músicas clássicas e foi determinante para o início da carreira profissional de Juarez. Além disso, Willam era amigo pessoal de Tom Jobim, grande influência nas composições de Juarez Moreira. (BRACHER, 2018)

Juarez Moreira iniciou seus estudos musicais aos 12 anos. De maneira autodidata ele utilizava os instrumentos do pai – violão e guitarra – para dar seus primeiros passos. Ambos os instrumentos são fundamentais na prática musical do artista até hoje, com certa predominância do violão. (BRACHER 2018)

O início da carreira como músico profissional aconteceu na década de 70, onde o até então estudante de engenharia abandonou sua graduação para se dedicar à música. No documentário Violões de Minas (2005) Juarez comenta sobre a dificuldade na decisão de se dedicar inteiramente à música, a fim de se tornar músico profissional.

“(...) eu fui criado pra ser engenheiro (...) naquela época você não podia pensar com

---

<sup>1</sup> Links para entrevista: <https://youtu.be/cnvmMa1gS1k> e <https://youtu.be/3hHOnHD6EgE>.

autonomia não. Você tinha que fazer o que o ‘sistema’ te falava, e o ‘sistema’ é sua família. E carinhosamente te impunham algumas coisas, nada era...e você tinha que estudar, e música era coisa – infelizmente eu tenho que falar - coisa de párias...” (VIANNA, 2005, 52 min e 12 seg. do filme)

Já em Belo Horizonte, Juarez conheceu músicos experientes e reconhecidos na capital mineira como Wagner Tiso, Toninho Horta e Nivaldo Ornelas. Em 78, após um convite de Wagner Tiso para participar de uma apresentação, Juarez Moreira decide abandonar a carreira como engenheiro (Violões de Minas 2007). Juarez comenta sobre a relação próxima com os músicos. Em entrevista, relata como o contato com Milton Nascimento ocasionou o encontro de Juá com Tom Jobim: “Conheci o Milton também. Teve uma época que o Milton Nascimento foi muito generoso, me levou um dia para ver o Tom Jobim”. (MOREIRA *apud* BRACHER, 2017 p. 296)

Sobre o cenário da música mineira nos anos 70, devemos destacar a presença de Milton Nascimento como principal figura do movimento conhecido como Clube da Esquina, que viria a ser referência na Música Popular Brasileira (MPB). Os frutos do sucesso do Clube da Esquina também abriram espaço para a música instrumental mineira. Lovisi (2017, p. 54) relata um pouco da relação de Milton com a música instrumental: “Milton sempre valorizou a música instrumental em sua carreira gravando diversas composições próprias e/ou de parceiros em seus álbuns”.

É nesse cenário da valorização da *Identidade Cultural*<sup>2</sup> da música mineira que músicos como Toninho Horta, Nivaldo Ornelas e Juarez Moreira exercem suas práticas musicais como instrumentistas solo, acompanhadores e com grupos instrumentais. A originalidade nas composições e nos arranjos desses artistas os tornam principais nomes da “Escola Mineira de Violão”. Lovisi (2017) comenta sobre o termo, apoiando-se na linha de pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu, que defende que a afirmação de expressões culturais se deve aos mecanismos de legitimação que atuam no campo cultural, como produtores, críticos, instituições de consagração e de difusão de uma obra e o público.

A crítica de música é uma dessas instâncias. De modo geral, ela se coloca como detentora de uma voz de autoridade, revestida dos conhecimentos necessários para afirmar o que deve ou não fazer parte de um determinado mundo artístico. No caso da música instrumental de Belo Horizonte, a crítica atua no processo de formatação do violão mineiro ao ecoar as visões já estabelecidas pelos próprios músicos sobre suas produções. (LOVISI, 2017, p. 92)

O compositor e instrumentista, Juarez Moreira já gravou pelo menos quarenta das, aproximadamente, cem composições que possui<sup>3</sup>. Além disso, também destaca a importância da

2 “todos os membros de uma coletividade partilham do mesmo patrimônio cultural, que neles dá origem a um conjunto de valores e de crenças que os tornam *sui generis*, e que muitas vezes está perfeitamente inconsciente” (QUEIROZ, 89, p. 18-31 *apud* LOVISI 2017, p. 55)

<sup>3</sup> Os dados foram coletados por entrevista em 2015, é possível que na data de elaboração do presente trabalho, tanto o

rotina de estudo como ferramenta criativa e composicional, assunto que trataremos com mais profundidade nos capítulos seguintes.

“Componho regularmente. Tenho em torno de umas cem composições. Já gravei mais de quarenta. [...]. A composição vem, no meu caso, sempre a partir dos estudos de violão. Estou praticando e, de repente, surge uma ideia.” (MOREIRA, 2015 *apud* BRACHER, [2017, p 287.])

Juá afirma que pratica música diariamente e tem como base o repertório do violão de concerto. Entre as peças podemos citar o Estudo nº 1, de Villa Lobos; La Catedral e Las Abejas, de Barrios (BRACHER, 2017 p. 4). Como parte desses estudos diários, Juarez revela a fixação por tirar músicas de ouvido, e como essa atividade se reflete na sua atuação como compositor.

Em 1989 lançou seu primeiro disco, intitulado *Bom dia*. A obra conta com composições próprias e com a presença de Paulo Moura, Toninho Horta, entre outros músicos. Destaca-se a faixa *Diamantina*, que foi gravada um ano antes por Toninho Horta no disco *Diamond Land*, e também a famosa música *Baião Barroco*.

Ao escutarmos as composições de Juarez, poderemos reparar a variedade nas referências estilísticas nelas contidas. Do *Blues* ao Choro, do *jazz* às Valsinhas brasileiras, as interligações de diferentes gêneros musicais é marca registrada de Juá.

A Enciclopédia Itaú Cultural descreve Juarez da seguinte maneira:

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. Ele combina em sua obra influências de violonistas como Garoto, evidentes em composições como *Encapetado*, de 2007. Outras referências são explicitadas nos títulos de músicas como *Homenagem a Radamés*, *Garoto e Jobim*, 2001, *Choro para Piazzolla*, 2005, *Valsa para os Beatles*, 2007, e *Wes*, 2007, em homenagem ao guitarrista americano de jazz Wes Montgomery. (Itaú Cultural, 2022)

Em julho de 2007, o jornal “A Folha de São Paulo” tece crítica extremamente positiva a Juarez e destaca a síntese de diversas influências musicais:

Numa síntese de quase 30 anos de carreira, Moreira exhibe 14 composições próprias que revelam diversas influências: da bossa nova (“Carioca”) ao choro (“Encapetado”), passando pelo jazz moderno (“Wes”) e pela música clássica (“Belle Époque”). Fechando o álbum, “Baião Barroco”, sua composição mais conhecida, reaparece em belo arranjo colorido por um naipe de cordas. (CALADO, 2007)

Ainda como exemplo de versatilidade estilística, em entrevista para Túlio Mourão (2016) o compositor conta que a ideia de compor seu “hit” *Baião Barroco* se deu pela grande frequência com

---

número de peças gravadas como o número de composições no geral tenham aumentado.

que ele ouvia as peças de Handel, em especial a Suíte de Música Aquática, e também os Concertos de Brandemburgo de J. S. Bach.

### 3. IDIOMATISMO

O termo idiomatismo vem do prefixo grego *idio*, que dá origem às palavras idioma - A língua de um povo; e idiomático - Peculiar a um idioma (MARQUES, 1974). O termo idiomático também vem do grego *idiomatikós*, e diz respeito ao que é próprio de um idioma. A noção de idiomatismo está diretamente relacionada ao conceito de língua, LODOCIVI (2007, p. 3) afirma que “os idiomatismos emergem na fala oral e/ou escrita e suscitam questões relativas à sua delimitação, sua complexidade formal e os efeitos de sentido que produzem”. Para Câmara Jr.:

(...) um “conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social, a fim de permitir o exercício da linguagem por parte do indivíduo”. Todavia, quando associada à música instrumental, refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. (1954, p. 20 apud SCARDUELLI, 2007 p.139)

SCARDUELLI (2007) aponta a importância de definirmos o Idiomatismo, uma vez que esse verbete foi amplamente trabalhado na linguística e, por conveniência, passou a ser empregado na música. O idiomatismo pode ser interpretado em diferentes níveis, como mostra BATTISTUZZO (2009) na utilização do termo na literatura e na linguística.

Na literatura, o termo está ligado às expressões e figuras de estilo, que deixam claras, em uma primeira leitura, as características básicas de um estilo poético ou um determinado autor. Na linguística, uma expressão idiomática é uma “lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural” (Xatara, 2001) e pode também indicar um adjetivo, ou seja, indica aquilo que é relativo a, ou próprio de um idioma. Pode ser ainda a língua de uma nação ou a língua peculiar a uma região (Ferreira, 1999). (BATTISTUZZO, 2009, P.75)

O idiomatismo pode se manifestar de formas distintas. Nascimento (2013) separa o idiomatismo de quatro maneiras: (1) idiomatismo como Linguagem Instrumental – conjunto de técnicas e potencialidades sonoras de determinado instrumento; (2) Idiomatismo como Linguagem Musical – como identificação estilística; (3) Idiomatismo como Linguagem Composicional – recursos composicionais de determinado compositor; (4) Idiomatismo Violonístico – possibilidades de potencializar os recursos de timbre, volume sonoro e técnicas aplicadas ao violão. Já Scarduelli (2007) compreende a divisão entre idiomatismo implícito e explícito. Em se tratando de idiomatismo implícito podemos destacar a escolha de determinada tonalidade, ou modalidade que favoreça a sonoridade e a geografia do instrumento:

Pode-se constatar que 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. (SCARDUELLI, 2007 p. 141)

Já no idiomatismo explícito, Scarduelli (2007) aponta o paralelismo e a utilização de nota pedal articulada em uma corda solta do instrumento. Um dos exemplos mais notáveis da utilização deste recurso é o Estudo no. 1 de Villa Lobos. (Figura 1- a partir do compasso 12)

Figura 1 - Idiomatismo instrumental no estudo n 1 Villa Lobos.

O exemplo acima temos um trecho do Estudo n 1. Essa seção da música se estende por mais alguns compassos além do ilustrado. A sequência de acordes diminutos (compasso 12), que se inicia na 10ª casa do violão e se move por semitom descendente até chegar a 1ª casa do instrumento a indicação “*simile la main gauche*” no compasso 13 nos indica o paralelismo presente na disposição de notas na mão esquerda. Já na mão direita o recurso idiomático utilizado é o padrão de arpejo (destacado em verde) que se repete constantemente por quase toda a peça. Destacado em vermelho temos a utilização das notas pedais em cordas soltas.

A divisão das manifestações do idiomatismo na música vão variar de acordo com a necessidade investigativa de cada autor, por se tratar de um verbete diretamente relacionado à língua, linguagem e/ou idioma. Nesse caso, a linguagem musical.

## 4. FUNDAMENTOS TEÓRICOS VISANDO A ANÁLISE FORMAL

Neste capítulo, apresentaremos conceitos analíticos relevantes para a compreensão da obra de Juarez Moreira, a serem empregados nas análises musicais desenvolvidas no capítulo seguinte. Utilizaremos conceitos desenvolvidos por Willam Caplin (1998) e Drew Nobile (2020).

### 4.1 Sentença

#### Apresentação – Continuação Ideia Básica + Ideia Básica - Continuação + Ideia Cadencial

Figura 2 - Beethoven: quarteto de cordas em Fa maior opus 135. Fonte: CAPLIN, 1998, p.10.

A sentença é um tipo temático de organização precisa (*tight-knit*) composto por duas frases, apresentação e continuação. Na passagem acima, vemos a distribuição das funções formais exercidas por cada frase. A frase de apresentação é formada por dois compassos de ideia básica, que se repetem imediatamente. Segundo Caplin (1998, p.9), ideia básica é a célula que contém o material melódico característico do tema, e que pode ser desenvolvido no decorrer do tema. A continuação é responsável pela fragmentação da ideia básica, inserindo, muitas vezes, desenvolvimento motivico, aumento da atividade rítmica e harmonia sequencial, além de conter a ideia cadencial, onde encontramos a cadência que articula o fim dessa estrutura temática.

### 4.2 Período

#### Antecedente - Consequente Ideia Básica + Ideia Contrastante - Ideia Básica + Ideia Contrastante

Figura 3 - Haydn, Piano Trio in C, Hob. XV:27, iii. Fonte: CAPLIN 1998, p. 50.

Outro tema de organização precisa discutido por Caplin é o período. Este é também

composto por duas frases complementares, antecedente e consequente. Assim como na sentença, a ideia básica integra a estrutura de suas frases:

Todas as características da ideia básica discutidas na Sentença também se aplicam ao antecedente de um período. Por si só, a ideia básica não define o tema como sentença ou período. Ambas as formas são produtos da ideia básica e principalmente dos dois compassos subsequentes. Na sentença, a ideia básica é imediatamente repetida, mas em um período, a ideia básica é seguida de uma ideia contrastante, que traz por sua vez, uma cadência fraca. (CAPLIN 1998, p. 49. Tradução nossa)

A articulação de tal cadência fraca (geralmente uma semicadência) e a subsequente retomada da ideia básica são as características que definem as funções formais de antecedente e consequente (Figura 3). Este último tem ainda a incumbência de pontuar o fim da estrutura temática por meio de uma cadência forte, geralmente uma cadência autêntica perfeita (ver Figura 3).

### 4.3 Híbridos

O tema híbrido pode apresentar diversas disposições das estruturas formais, Caplin (1998, p. 59-63) enumera quatro possibilidades:

Híbrido 1: antecedente – continuação

Figura 4 - Mozart, Piano Sonata in C, K. 330/300h, ii. Fonte: CAPLIN 1998, p. 60.

No exemplo acima temos nos quatro primeiros compassos a estrutura de um antecedente, dispendo de dois compassos de ideia básica mais dois compassos de ideia contrastante, que se encerra em uma semicadência. Entretanto, a partir do quarto compasso não temos o retorno a ideia básica, e sim a fragmentação da mesma, seguida por uma ideia cadencial, estabelecendo assim o caráter de continuação.

Híbrido 2: Antecedente – Cadencial

Figura 5 - Beethoven, Violin Sonata in D, Op. 12/1, iii. Fonte: CAPLIN, 1998, p.60.

Nesse híbrido temos uma frase típica de antecedente, que possui ideia básica seguida de ideia contrastante, finalizada em semicadência. Porém, na sequência, temos uma frase cadencial, que se caracteriza pela introdução de uma progressão cadencial expandida (PCE). Tal progressão corresponde ao gesto cadencial tônica-predominante-dominante-tônica, geralmente articulado pelos seguintes acordes, I6 – ii6 – V – I.

### Híbrido 3: Ideia Básica Composta – Continuação

Figura 6 - Haydn, Piano Sonata in C, Hob. XVI:35, i. Fonte: CAPLIN, 1998, p. 62.

Caplin define ideia básica composta como o meio termo entre o antecedente de um período e a apresentação de uma sentença:

Em virtude de seu conteúdo melódico- motivico, uma ideia básica composta assemelha-se a um antecedente. Sua função harmônica geralmente é (mas nem sempre) um prolongamento de tônica. A ideia básica composta é a hibridação das funções de antecedente com a apresentação. (CAPLIN, 1998, p. 61. Tradução nossa)

A ideia básica composta torna-se uma função formal possível uma vez que observando os principais pontos que definem um antecedente (IB + IC<sub>SC</sub>) e a apresentação (IB + IB), a ideia básica composta não cumpre as características estabelecidas por nenhuma das funções formais apresentadas anteriormente.

### Híbrido 4: Ideia Básica Composta – Consequente

Figura 7 - Beethoven, String Quartet in G, Op. 18/2, iv. Fonte: CAPLIN, 1998, p62.

A última variação do tema híbrido consiste no conjunto da ideia básica composta (explicada no exemplo anterior) seguida pelo consequente. Na seção sobre o consequente (p. 53), Caplin define consequente como a frase que retoma a ideia inicial, e que em seguida expõem elementos

contrastantes, levando à cadência. No exemplo acima, verificamos nos compassos cinco e seis a retomada da frase inicial contida nos compassos um e dois. Já no compasso sete temos uma frase com perfil descendente, contrapondo-se ao que é apresentado no compasso três, criando contraste e levando à cadência autêntica perfeita (CAP).

#### 4.4 Temas Compostos

Os temas compostos são versões mais complexas do período e da sentença. Diferentemente dos recursos de desvio de forma (extensão, expansão, compressão e interpolação) que podem alterar o tamanho da frase musical de oito compassos para mais ou para menos, os temas compostos se caracterizam pelo conjunto de duas frases musicais de 16 compassos.

Período Composto:

Segundo Gabriel Moreira e Gabriel Navia (2019 p.166), “períodos compostos são [estruturas de dezesseis compassos] formadas por dois grupos de oito compassos, cada um deles organizados como [um tema de organização precisa, ou seja,] sentença, período ou híbrido”

A principal diferença entre períodos simples e composto está na organização interna do antecedente e do conseqüente. No período de oito compassos, a frase antecedente (e conseqüente) de quatro compassos é construída a partir de uma ideia básica de dois compassos e uma ideia contrastante de dois compassos. No período de 16 compassos, o correspondente às "ideias" do grande antecedente (e conseqüente) são frases de quatro compassos, algumas das quais são compostas de ideias básicas ou ideia contrastante. As funções formais que compõem as grandes unidades antecedentes e conseqüentes são extraídas daquelas associadas a temas simples. A primeira metade de cada unidade pode ser construída como apresentação, antecedente, ou ideia básica composta, e a segunda metade é quase sempre uma continuação (ou então uma continuação => cadencial). (CAPLIN, 1998 p. 65, tradução nossa)

Em razão da complexidade do período composto, Caplin observa que esta estrutura na verdade é a união de duas frases musicais que compõem uma estrutura maior, que ele chama de tema composto. Ele os divide em

Período Composto 1 - Apresentação - Continuação

Este tema composto é formado de duas sentenças de oito compassos. Podemos observar as principais características da sentença na utilização da ideia básica, seguida por sua repetição, e também o caráter de continuação a partir da metade da primeira frase, que nos leva até uma semicadência. O conseqüente segue a mesma estrutura, porém com a terminação em uma cadência autêntica perfeita.

Figura 8 - Beethoven, Piano Concerto No. 2 in B-flat, Op. 19, iii. Fonte: CAPLIN, 1998, p. 64.

### Período Composto 2 - Ideia Básica Composta - Continuação

Este tema composto é análogo ao Híbrido 3 citado acima, porem com uma frase antecedente de oito compassos e uma frase conseqüente também de oito compassos. CAPLIN aponta que a utilização desse modelo é melhor aproveitada numa estrutura de tema composto, como no exemplo a baixo.

Figura 9 - Mozart, Piano Concerto in A, K. 488, i. Fonte: CAPLIN, 1998, p. 66.

### Período Composto 3 => Antecedente - Continuação

Esta disposição estrutural é idêntica a apresentada no Híbrido 1. Na figura a baixo temos um exemplo de período composto que é constituído por dois períodos de oito compassos.



Figura 11 - Beethoven, Piano Concerto No. 3 in C Minor, Op. 37, i. Fonte: CAPLIN, 1998, p. 67.

### Continuação comprimida

O conceito de continuação comprimida trata de um desvio formal observado por CAPLIN (1998, p.69). Dentro da estrutura de tema composto, a organização da ideia musical está dentro do âmbito de 16 compassos, no caso da sentença composta temos oito compassos de apresentação mais oito compassos de continuação. Entretanto, observa-se, como recurso composicional, a “simplificação” da estrutura formal desempenhada pela continuação. Deste modo a apresentação se mantém com oito compassos, mas a continuação passa a ser desenvolvida em apenas quatro compassos, similar ao que ocorre na sentença simples. Os quatro compassos que completariam a estrutura de 16 compassos continuam existindo, na maior parte dos casos, porém atua como repetição da continuação já apresentada, ou como uma extensão para que se mantenha a métrica musical esperada entre apresentação e continuação.

No exemplo a baixo os quatro últimos compassos atuam como repetição continuação => cadencial já apresentada nos quatro compassos anteriores. (Figura 12)

**Presentation**  
compound basic idea  
b.i. c.i. c. b. i. (rep.)

Andante

E♭: I V $\frac{5}{3}$  I

**Continuation => Cadential** **Cont. => Cad. (rep.)**

I $\frac{6}{4}$  E.C.P.  $\frac{5}{3}$  II $\frac{5}{3}$  7 V( $\frac{4}{2}$ ) 7) VI dec. cad. I $\frac{6}{4}$  E.C.P.

14 16

PAC

Figura 12 - Mozart, Clarinet Trio in E-flat, K. 498, i. Fonte: CAPLIN, 1998, p. 70.

Outra forma que a continuação comprimida se manifesta é sem a presença dos últimos compassos da Continuação. Nesse caso temos um desequilíbrio na estrutura final desta sentença composta.

**Presentation**  
compound basic idea  
b.i. c.i. c. b. i. (rep.) b.i. c.i.

Allegro moderato

G: I (IV $\frac{6}{4}$ <sub>n</sub>) II $\frac{5}{2}$  V $\frac{5}{3}$  I

**Continuation**  
model sequence seq.

I V $\frac{6}{4}$  VI V $\frac{5}{3}$  IV (II $\frac{6}{4}$ ) V( $\frac{4}{2}$  7) I

E.C.P. PAC

Figura 13 - Haydn, String Quartet in G, Op. 77/1, i. Fonte: CAPLIN, 1998, p. 68.

Na música tonal, muitos pontos podem ser considerados importantes para sua estrutura além da hierarquia harmônica que se estabelece entre os acordes de uma música, a proporcionalidade entre frases musicais, a quadratura, a manipulação e manutenção das expectativas musicais do ouvinte, entre outras coisas, são fatores fundamentais que permeiam a música tonal.

#### 4.6 Srdc

As próximas estruturas que abordaremos levam em consideração a manifestação da forma na música popular, e tem como objetivo apontar as estruturas formais no Rock. *Form as Harmony in Rock Music* de Drew Nobile (2020), traz algumas alternativas que contemplam um estilo musical que nasce no século XX, e que segue em desenvolvimento até hoje. É importante compreender que a nomenclatura das seções formais na música clássica e na música popular, mais especificamente no rock, são frequentemente distintas. Na música clássica temos seção A, B, C, etc; no rock temos o Verso, Refrão, Interlúdio, etc. Os termos utilizados na música popular estão diretamente relacionados com a letra da música, com o caráter de canção que ela possui.

A estrutura *srdc* proposta por Walter Everett e endossada por Drew Nobile (2020, p. 46) tende a ocorrer na seção verso da música quando tratamos do rock, e possui características similares às da sentença, definida por Caplin. Cada uma das letras da sigla *srdc* indica a característica de cada divisão fraseológica do tema: *s* (statement (exposição)), *r* (restatement (reexposição)), *d* (departure (distanciamento)) e *c* (conclusion (conclusão)).

The image shows two staves of music in 4/4 time. The first staff is labeled 's' (statement) and 'r' (restatement). It features a 'chord shuttle' between I (C) and IV (F). The lyrics are 'I'm the kind of guy who never used to cry. The'. The second staff is labeled 'd' (departure) and 'c' (conclusion). It features chords IV (F), V (G), and I (C), and the lyrics 'world is treating me bad; mi-se-ry!'. The third staff is labeled 'PD' (Departure) and 'D' (Departure). The fourth staff is labeled 'T' (Conclusion).

Figura 14 - The Beatles – Misery (1963). Fonte: NOBILE, 2020, p. 47.

Todavia, Nobile adverte que nem sempre *s* e *r* trarão a mesma melodia:

Uma apresentação inicial geralmente requer o prolongamento de tónica em duas frases da estrutura *srdc*. Entretanto *s* e *r* nem sempre possuem o mesmo material melódico e harmônico (nesse caso, podemos compreender *r* como complemento ao invés de reexposição). Por exemplo, na música “Every Breath You Take” e “I’ll Be There” do The Police e Jackson5’s, respectivamente, *s* prolonga I e *r* prolonga vi. (Nobile 2020, p.47, tradução nossa)



## 5. ANÁLISE FORMAL E IDIOMÁTICA NA OBRA DE JUAREZ MOREIRA

Este capítulo tem como objetivo observar o processo composicional de Juarez Moreira e estabelecer relações entre as convenções formais em gêneros musicais como jazz, blues, choro e valsa, e compreender como essas convenções se transformam de forma dialética, nos trazendo um produto que culmina em uma nova forma de interpretar essas estruturas.

Apesar de se tratar de uma obra que pertence ao que chamamos de música tonal, muitas de suas peças apresentam características que perpassam as convenções estabelecidas, desde o tamanho da quadratura à apresentação livre das seções da música, até enfraquecimento de funções tonais e quebras de expectativas. Utilizaremos o conceito de idiomatismo instrumental para tratarmos alguns pontos relevantes no caráter violonístico de Juarez, além de, através do idiomatismo musical, compreendermos a relação entre gêneros musicais que o compositor estabelece.

Em seu programa de rádio, Fabio Zanon (2007)<sup>4</sup> compartilha a fala de Chiquito Braga, afim de contextualizar e apontar características da *Escola Mineira de Violão*, consequentemente características que Juarez também apresenta.

(...) 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 apud BRACHER 2018 p. 72)

Em entrevista concedida para a elaboração desse trabalho, Juarez relata um pouco do seu processo criativo, e, para além da música, como suas composições estão diretamente relacionadas com questões sociais e de compreensão pessoal:

Tem uma situação que é muito comum, eu pratico muito e depois de praticar, ou quando eu acordo, tem uma situação de eu sair tocando [violão], uma situação que aparece uma composição daí, recorre daí. Porque eu tive que adequar, eu sou autodidata Eduardo (entrevistador), e eu tenho um temperamento muito agitado e ansioso, mas minha música é calma. Eu tive que criar pra mim uma forma de lidar com a minha ansiedade. (MOREIRA, 2022, informação verbal)<sup>5</sup>

O trecho da entrevista acima nos apresenta também a relação direta que o compositor tem com seu instrumento na hora de compor. Podemos notar que o processo composicional é primeiramente um processo da prática instrumental. Porém, Juarez adverte que a composição, para ele, não é algo

4 Violão com Fábio Zanon. São Paulo: Rádio Cultura FM, 2007. [programa de rádio]

5 Informação concedida pelo Compositor Juarez Moreira em 24/07/2022.

que surge essencialmente da capacidade técnica ou mecânica:

E eu acho que a composição vem de uma coisa visceral, de uma coisa contemplativa, filosófica, existencial. O ato de se compor tanto um o rock, uma peça de violão tal. (...). Porque às vezes o ato de compor pode ser o fruto do conhecimento que você tem de música, e muitas vezes ele não vai te trazer uma ideia boa. E o contrário é verdadeiro (...). Então não tá ligado ao tocar, tá na música, está ligado a uma terceira coisa, é uma coisa visceral, é uma coisa que você não sabe de onde vem, é uma inquietação qualquer. (MOREIRA, 2022, informação verbal)

Mesmo sabendo ler e escrever partitura, Juarez não tem o costume de escrever suas composições. Desta forma as partituras apresentadas nesse trabalho foram transcritas por Gustavo Bracher, em sua dissertação de mestrado *O Idiomatismo Composicional de Juarez Moreira* (2018). Além disso, também desenvolvemos adaptações das partituras coletadas para fins expositivos, tal como transcrição da música *Choro Para Piazzolla*.

*As análises das músicas Riva, Valsa para Maria e Samblues* seguirão critérios analíticos utilizados na fundamentação teórica apresentada no capítulo anterior.

### 5.1 Riva (1976)

Além de dar nome ao disco, a música Riva também é uma homenagem ao pai de Juarez, o senhor Rivadavia Moreira. Riva é o apelido que pessoas próximas atribuem a ele.

A minha vida não seria nada sem as homenagens, sabe? Porque eu vejo a música sendo uma coisa que inclui o outro. Pra mim não teria muito sentido eu ser músico, tocar... a música estabeleceu pra mim uma interface com as pessoas, tanto com meus colegas músicos como com a plateia, então a música é pra juntar as pessoas.

O gênero da música em questão é um choro. Seu desenho melódico inicial é característico desse gênero e nos ajuda a identificá-la como tal (Figura 17, Figura 18, Figura 19):



Figura 17 - Célula rítmica Riva (transcrição nossa)



Figura 18 - Célula rítmica Odeon apud VITALE 1998, p, 52.



Figura 19 - Célula rítmica Sons de Crrilhões apud VITALE, 1998, p, 52.

Tradicionalmente o choro é um gênero musical que possui 3 partes (ou 3 estruturas temáticas). Séve (1999, p. 22 apud BRACHER 2018, P. 64) define a estrutura do choro da seguinte forma “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...”. No artigo *Sentença Período ou Híbrido?* Gabriel Moreira e Gabriel Navia apontam a recorrência da organização temática em 16 compassos, e afirmam que em grande parte essas estruturas se organizam como período composto. Entretanto, há casos onde esta estrutura pode se caracterizar como híbrido composto:

...na seção B de *Segura Ele* (Ex. 5), os oito compassos iniciais são organizados como uma sentença, pontuada por uma semicadência, projetando assim a função de antecedente composto. Convencionalmente, esperar-se-ia que, a partir desse ponto, a ideia básica inicial fosse recapitulada, marcando o início do conseqüente composto; entretanto, a partir do compasso 25, temos a introdução de um novo gesto melódico de dois compassos seguido de sua repetição sequencial e frase cadencial, exibindo, no conjunto, características de continuação. Deste modo, a seção B de *Segura Ele* parece se estruturar como um híbrido composto constituído de Antecedente (8) e continuação (8) (Gabriel Moreira, Gabriel Navia, 2019, p. 171)

Figura 20 - Segura Ele (parte B) de Pixinguinha e Benedito Lacerda (fonte: Chediak 2011, p. 182–183) apud MOREIRA; NAVIA, 2020, p. 172.

Na contramão da estrutura tradicional do choro, dividido em três partes, a música *Riva* é um choro de seção única e estendida. Assim como o choro *Segura Ele*, a estrutura de *Riva* pode ser classificada como híbrido composto, ou seja, antecedente composto (15 compassos), seguido de continuação (10 compassos). Inicialmente já podemos notar a assimetria existente entre o antecedente e a continuação. O que, de forma geral, se esperaria nesta estrutura seria um antecedente de 16 e continuação de 8 compassos, que apesar de não resultar em um tema exatamente simétrico mantém um certo nível de proporcionalidade fraseológica. Essa assimetria resulta de procedimentos de desvios formais (Caplin 1998): no caso do antecedente, há compressão de um compasso e na continuação há extensão de dois compassos, compondo uma estrutura de 25 compassos.

Apesar de identificarmos a estrutura temática completa segundo Caplin, para compreendermos seu antecedente composto utilizaremos o conceito *srdc*.

Figure 21 shows a musical score in 4/4 time, divided into four staves. Each staff contains a melodic line and chord symbols above it, with Roman numeral analysis below. The first staff (measures 1-4) is labeled 's' and has chords Bm7(b5), E7, and Am7, with analysis iii:----- ii V7 i. The second staff (measures 4-8) is labeled 'r' and has chords D7(9#11), Gm7, C7(9), Fmaj7, and C7, with analysis iii:-----| -> I: ii V7 I V7. The third staff (measures 8-12) is labeled 'd' and has chords Fmaj7, Bbmaj7(#11), Em7(b5), A7, F, G#, Gm7, and F#7(#11), with analysis I IV ii/vi V/vi ii/iii V/iii ii sub V7. The fourth staff (measures 12-16) is labeled 'c' and has chords Fmaj7, Bm7(b5), E7, Am7, G7, and C7, with analysis I ii/iii V/iii iii V/V7 V7.

Figura 21 - Estrutura *srdc* em Riva, transcrição nossa.

Entendemos que a estrutura *srdc* é a que melhor descreve o desenvolvimento melódico elaborado por Juarez. A frase inicial, exposição *s*, seu desenho melódico de caráter anacrústico pode ser observado também a partir do compasso 4, onde temos a frase *r*, que nesse caso atua como complemento, e não como reexibição; contudo, segue cumprindo a função de tônica. No compasso 8 temos a frase de distanciamento *d*, onde nota-se variação do padrão melódico apresentado até então, além do aumento do ritmo harmônico, com troca de acorde a cada tempo da música. E para fechar o antecedente, temos a conclusão *c*. Aqui identificamos a compressão de um compasso nesta frase. Assim como Nobile afirma (2020 p. 51), é comum que desvios formais ocorram nesse trecho da estrutura. Nesse caso, a frase musical fica com três compassos ao invés de quatro. Além disso, temos o final do trecho terminando em uma semicadência, característica marcante em um antecedente.

Um elemento que chama a atenção em muitas composições de Juarez Moreira é a inventividade e a manipulação das expectativas de resolução harmônica. Se analisarmos o antecedente de forma retroativa, notaremos que a frase *s* está escrita sobre o iii grau da música, Lá

menor. Apesar de também exercer função de tônica, é interessante notar como Juarez atrasa a apresentação do acorde de I grau e, principalmente, sua afirmação tonal, gerando certa ambiguidade harmônica. A definição da tonalidade de Fá maior ocorre parcialmente com a articulação da semicadência ao final do antecedente pelo acorde de C7. Ao ser seguida pela repetição do antecedente, a cadência perde força e dá lugar novamente a certa ambiguidade tonal, que só será abandonada com a chegada da frase de continuação.

O segundo trecho deste híbrido é a Continuação. Podemos dividi-la em duas partes: a primeira tem início na anacruse para o compasso 17, onde temos uma harmonia mais estática, que exerce função dominante, articulada por um pedal sobre a nota Dó. Em seguida chegamos na frase cadencial (anacruse do compasso 21), onde existe a intensificação do ritmo harmônico, nesse caso a partir da ampla utilização de acordes diminutos. Ainda sobre o trecho cadencial, existe uma expansão de 2 compassos, situada nos compassos 23 a 24. No final desta estrutura, onde se espera a chegada do I grau maior, como resolução e afirmação definitiva da tonalidade de Fá Maior temos mais uma quebra de expectativa gerada pelo compositor, o acorde de Fmaj7 é articulado como F7 enfraquecendo a cadência autêntica perfeita (cap) e corrobora para a ambiguidade da música.

The musical score is divided into three sections:

- continuação (measures 16-19):** Chords are C7(9), V7, F maj7, and C7(9). Functional labels below are V7 and I.
- cadencial (measures 20-24):** Chords are F maj7, Bb6, B°, F, F#, G/D, and E°/Db. Functional labels below are I, IV, V/V, I, and V/ii. A bracket labeled "Expansão por" covers measures 23-24.
- Estrutura harmônica cadencial:** S (under F maj7) and T (under F#).
- Measures 24-27:** Chords are F/C, Bm7(b5), Gm7, C7, and F7. Functional labels below are ii, V, and T. An arrow points to measure 17: -> 17.

Figura 22 - Continuação Rvia

A partir do compasso 27 temos o retorno para o início da ideia musical, essa seção chamaremos de

A'. Para criar variação, Juarez opta por recomeçar com caráter contrapontístico, como se fizesse alusão ao violão 7 cordas, que é muito presente no choro. A seção A' é repetida tal qual a seção A. Em seguida, no compasso 53 temos o início da coda, que possui material melódico idêntico à segunda parte da continuação (cadeencial). Essa frase musical se repete e é variada ao final para proporcionar a sensação de finalização da música.

## 5.2 Valsa Para Maria (1976)

Como o próprio nome sugere, a música é uma valsa. Dentre os aspectos marcantes deste gênero musical, encontram-se na composição de Juarez: tempo ternário, acentuação do tempo um e melodia anacrústica. A valsa é um gênero musical que se manifesta de diversas maneiras tanto na música de concerto, quanto na música popular. No Brasil, a mescla com outros gêneros como a Modinha e o Choro resultou em valsas com caráter mais melódico e passional. Nos referimos a essa variação como Valsa-brasileira ou Valsa-choro. Sève disserta sobre esses termos:

A Valsa-brasileira, muitas vezes também denominada de Valsa-choro, estabilizou-se, salvo exceções, na forma rondó com sessões (ou partes) de 32 compassos, divididas em dois períodos de 16 compassos. Nos fins do século XIX, incorporada pelos conjuntos de choro, em andamento lento “mais propenso ao discurso passional”, como lembra Machado, o gênero assumiu características interpretativas e melódicas da Modinha e passou a ser identificada como um gênero seresteiro. Não por acaso, diversos compositores, como o poeta e modinheiro Catulo da Paixão Cearense, ao colocar letras nas valsas, começaram a popularizá-las ainda mais, transformando-as em canções românticas. (SÈVE, 2015, p. 89)

Além de estar presente no disco *Riva*, a música *Valsa Para Maria* também faz parte do disco *Bom dia*; e, a exemplo do que relata Sève, *Valsa Para Maria* também ganhou letra e caráter romântico ao ser gravada no disco *Cine Pathé*, com a voz de Monica Salmaso. Em entrevista realizada com Juarez, o mesmo relata que escreveu essa música para sua primeira esposa, o que confere ainda mais o caráter passional da peça.

A forma desta valsa, no entanto, não segue a estrutura que se espera nesse estilo, como a forma rondó ou até mesmo a forma ternária. Tal qual a música *Riva*, *Valsa Para Maria* é uma composição de apenas uma parte. Porém, nos deparamos com um caso difícil de classificar como uma estrutura temática precisa, sentença, período ou híbrido.

No início da peça, temos a introdução, que além de nos inserir na atmosfera da música, também atua, em termos tonais, para a afirmação da tonalidade da peça, nesse caso, Lá menor. A função de tônica é articulada pelos acordes i e V7, em uma introdução convencional de oito compassos (Figura 24). A disposição do acorde dominante nesse trecho da música, nos remete a influência da guitarra elétrica na bagagem musical de Juarez. O acorde em questão se utiliza de uma técnica popularmente chamada de *dedo quebrado* (Figura 23), que implica na realização de uma meia pestana

dobrando a falange do dedo 2 de forma proposital. Esse recurso é mais associado a guitarra pelo tamanho do braço do instrumento (normalmente menor do que o braço do violão) e também pela ação das cordas serem menores, o que possibilita o uso desse recurso sem força excessiva.

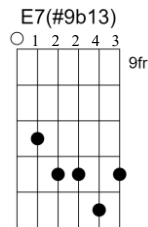


Figura 23 - Acorde com "dedo quebrado)

Figura 24 - Valsa Para Maria introdução apud BRACHER, 2018.

Em seguida, para tratarmos da estrutura temática da música, utilizarei uma partitura que elaborei considerando o texto adicionado posteriormente no disco *Cine Pathé*, no intuito de compreender melhor as pontuações fraseológicas.

9 *bai*  $A m7$   $C (G)$   $Dm (F)$   $Dm$   
 elodia Não pos - so sa - ber co - mo á - con - te - ceu

14  $Dm (F)$   $E7$   $A7sus4$   $A7$   
 co - mo se fos - se um ra - io Vo - cê

18  $Dm7$   $G7$   $Cmaj7$   $Fmaj7$   
 diz não que - rer meu a - mor já não

22  $F\#m7(b5)$   $C/G$   $Am6$   $B7$   
 sei o que di - go a vo - cê

Figura 25 - Valsa Para Maria com letra (transcrição nossa).

Cada frase musical desse trecho está apresentada em um sistema da partitura. As terminações fraseológicas em notas longas e a pontuação textual nos ajudam a perceber essas divisões. Notamos também que cada frase possui desenho melódico e rítmico distinto, hora começando como anacruse, hora como compasso tético, como compasso acéfalo e em alguns casos com contorno mais harpejado em outros com um desenho melódico mais linear. Do ponto de vista harmônico, nota-se um jogo de ambiguidade. No compasso 17 temos uma progressão harmônica comumente utilizada no Jazz que chamamos de *Turnaround* ( $ii/ii - V7/ii - ii - V7 - I$ ), que nos leva à região de Dó Maior. Porém, na frase seguinte temos uma cadência que estabelece Mi menor como ponto de chegada.

Fato é que, apesar desses tantos elementos diversos a música não nos transmite a sensação de desordem. Muito pelo contrário, a sensação que temos é de fluidez, transformação e desenvolvimento contínuo. A que pode ser atribuído tais sensações?

Entre os aspectos que melhor nos auxiliam na condução do desenvolvimento melódico é a condução do baixo. Já considerando as inversões dos acordes (Figura 25) temos a configuração do baixo lamento<sup>6</sup> recurso composicional que nos passa a sensação de melancolia. Entretanto, sua resolução é enfraquecida pelo acorde de Dm em posição fundamental no compasso 13, isso faz com que sua percepção seja diluída.

A melodia estrutural assinalada de azul (Figura 25) nos revela a direcionalidade melódica

<sup>6</sup> Baixo descendente por graus conjuntos que sai da tônica em direção à dominante (1-7-6-5) pode ser chamado de tetracorde descendente. Quando esse recurso ocorre no modo menor o nomeamos de baixo lamento. O baixo lamento é comumente acompanhado por um texto melancólico. (LAITZ, 2003 p 280, tradução nossa)<sup>6</sup>

existente na composição, assim como a importância da nota Mi que, além de ser a nota culminante do trecho, também articula três momentos harmônicos distintos, tornando-se uma nota imprescindível nesse jogo de ambiguidade.

No compasso 25 temos uma cadência que nos conduz a Mi menor. Nesse ponto da música alguns elementos sugerem o fim de uma seção musical, como a presença de um movimento cadencial  $bVI - ii7(b5) - V7$  (em Mi menor) no que corresponde ao 16º compasso do tema. Comumente esse seria o momento apropriado para o término de uma seção e início de outra. A princípio é o que parece, contudo, esse trecho que supostamente chamaríamos de B não se desenvolve a ponto de se constituir como uma nova seção. Melodicamente não há direcionalidade, apenas um preenchimento sequencial. Poderíamos classificar esse trecho como interpolação (Figura 26): “A interpolação pode ser definida como um material melódico que figura entre duas funções formais lógicas, e não parece fazer parte de nenhuma das estruturas que a cercam”. (CAPLIN, 1998 p. 55, tradução nossa)

The image shows two staves of musical notation for a guitar (Violão). The first staff begins at measure 8 and contains several measures of music with complex chordal textures and melodic lines. The second staff begins at measure 31 and continues the piece. The notation includes various chords, melodic fragments, and articulation marks, illustrating the 'chord melody' technique discussed in the text.

Figura 26 - Valsa Para Maria interpolação apud BRACHER, 2018.

No trecho acima, também percebemos um novo recurso estético da condução harmônica. Utilizando o recurso de *chord melody*, com acordes em bloco articulando uma nota pedal implícita (*rootless*), podemos observar o idiomatismo como linguagem estilística NASCIMENTO (2013). Essa estética é reafirmada no mesmo trecho executado na seção de improviso (Figura 27), onde Juarez deixa evidente o tratamento da voz interna do acorde, gerando tensão progressiva até a chegada do acorde dominante. O mesmo ocorre na cópia da sequência.

Condução da voz interna por cromatismo

modelo

Violão

69

Violão

74

cópia

Figura 27 – Chorus de improviso sobre interpolação Valsa Para MARIA apud BRACHER, 2018.

Na chegada do compasso 33 temos um material novo, com caráter de frase cadencial. A exemplo do que aconteceu no início do tema, aqui temos o Baixo Lamento, desta vez sendo executado de forma mais explícita a considerar que aqui temos todos os acordes tocados em posição fundamental, enquanto a melodia do soprano realiza o movimento descendente de 5-4-3-2-1. Vale ressaltar o v grau (menor) presente no momento da cadência, que enfraquece a chegada do primeiro grau, mas, em contrapartida, reafirma a ambiguidade e o jogo de tonalidade entre Lá menor e Dó maior que a peça apresenta, já que o acorde em questão está presente em ambas as tonalidades.

Violão

31

Baixo lamento

Ossia

Violão

37

Violão

43

Figura 28 - Frase cadencial e baixo lamento em Valsa para Maria apud BRACHER, 2018.

Na sequência a música é repetida de forma idêntica do começo ao fim. Posteriormente, na terceira execução da estrutura da forma, percebemos o início de uma seção de improviso. A improvisação ocorre sobre a estrutura temática da música. Essa distribuição formal aproxima a música dos temas de Jazz, que são, muitas vezes, apresentados da mesma forma: Tema – Tema – Chorus – Chorus – Tema.

O idiomatismo composicional de Juarez Moreira é caracterizado pela constante mescla estilística. A exemplo da música analisada acima, onde temos uma estrutura relacionada ao Jazz, ao mesmo tempo em que se observa um lirismo típico das valsas-brasileiras.

### 5.3 Samblues

Essa composição também dá nome a outro disco de Juarez Moreira, *Samblues* (2005). A obra apresenta elementos estilísticos e formais categóricos para análise do idiomatismo composicional do músico mineiro.

A começar pelas características do samba, podemos apontar duas células rítmicas recorrentes na composição: Motivo principal da música



Figura 29 - Célula rítmica Samblues (transcrição nossa).

E também a síncopa, popularmente chamada de “garfinho”. (Figura 30)

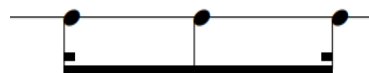


Figura 30 – Síncopa

Do ponto de vista do idiomatismo instrumental violonístico, é comum percebermos três vozes

na escrita para o violão (Figura 31): melodia, acompanhamento e baixo. Os elementos escritos com a haste para cima fazem parte da melodia principal. As notas escritas com haste para baixo em figuras de semínimas (Figura 31) são responsáveis pela função do baixo. E, a voz intermediária preenche a harmonia e a parte rítmica, e é popularmente conhecida como “recheio”. A combinação e o tratamento adequado dessas três funções a serem cumpridas em uma peça para violão solo requer conhecimento e experiência com o instrumento.

Com suas características próprias, o violão é um instrumento que possui diversas idiossincrasias em sua execução e, conseqüentemente, para se compor “satisfatoriamente” para o instrumento é necessário conhecer “os caminhos do violão” (MOREIRA, 2015 apud BRACHER (2018 p. 19).



Figura 31 - Camadas do tratamento violonístico em peças solo - Samblues apud BRACHER, 2018.

Sobre a forma da música, podemos notar o domínio de Juarez sobre estruturas formais de cada gênero musical explícito no título da música, samba e blues.

Podemos dizer que a música possui duas partes, a primeira se organiza como um híbrido composto: antecedente composto (10) - conseqüente composto => continuação (16). Aqui também utilizaremos o conceito *srdc*, bem como utilizado na música *Riva*. Para facilitar a visualização da estrutura temática separei as frases por sistema (). A frase *s* apresenta a *ibc* sobre a tonalidade de Mi maior, e também apresenta um elemento fundamental para a caracterização do blues, a *blue note* (sol bequadro). Em seguida temos a frase *r*, que reexpõe a *idc* com alguns elementos novos. Aqui a *blue note* é substituída pela nota diatônica sol suspenso. Também observamos uma expansão nos compassos 9 e 10. Se compararmos a progressão harmônica da frase *s*, o que esperaríamos nesse trecho seria a sequência F#7 – B7 – Emaj7, porem o que corre é uma pequena elaboração que nos

leva à frase *d*, que está em Do maior.

**Ideia básica composta**

**S** E<sup>maj7(9)</sup> blue note A<sup>7</sup> F<sup>#7</sup> B<sup>7(b13)</sup>

**r** E<sup>maj7</sup> E/G<sup>#</sup> C<sup>#m7</sup> F<sup>#7</sup> B/E

**expansão** B/D<sup>#</sup> G<sup>#m7</sup> C<sup>#m7</sup>

**d** C<sup>maj7(9)</sup> G/B A<sup>m7</sup> B<sup>m7</sup> C<sup>maj7(9)</sup> G/B A<sup>m7(11)</sup> B<sup>m7(11)</sup>

**c** C<sup>maj7</sup> G/B A<sup>m7(11)</sup> B<sup>m7(11)</sup> F<sup>#m7(11)</sup> B<sup>7(b9)</sup>

**continuação** E<sup>maj7</sup> D<sup>maj7(#11)</sup> G E<sup>m7</sup>

**frase cadencial** C<sup>maj7</sup> F<sup>#m7(11)</sup> F<sup>#m7</sup> B<sup>7</sup>

Figura 32 - Samblues seção A (transcrição nossa).

A seção B possui 36 compassos e se organiza como um A - B - A, onde cada parte está organizada na forma tradicional do Blues de 12 compassos, e fazem menções diretas aos perfis melódicos apresentados na seção A (ver Figura 32 e Figura 33).

27 **a** E maj7 E/G# A 7 F#7 B 7/F#

31 C 7 D 7 E

35 C 7 D 7 E F#7

**b**

39 B m(maj7) G#m7(b5) C#7 F#m C#7/B

43 Cmaj7 G/B Am7(11)Bm7(11) Cmaj7 G/B Am7(11)Bm7(11)

47 Cmaj7 G/B Am7(11) Bm7(11) F#m7 B 7(b9)

Figura 33 - Samblues seção B (transcrição nossa).

Em seguida podemos observar uma seção de improviso (compasso 64). Para esse trecho, Juarez utiliza apenas acordes dominantes (C7 - D7 - E7). O uso exclusivo de acordes dominantes é comum na linguagem do *blues*, como vemos na música *All Blues* de Miles Davis:

(Waltz)	All Blues			Miles Davis
$\frac{3}{4}$ G <sub>7</sub>	/:	/:	/:	
G <sub>7</sub>	/:	/:	/:	
C <sub>7</sub> <sub>G</sub>	/:	/:	/:	
G <sub>7</sub>	/:	/:	/:	
D <sub>7#9</sub>	/:	E <sup>b</sup> <sub>7#9</sub>	D <sub>7#9</sub>	
G <sub>7</sub>	/:	/:	/:	

Figura 34 - All Blues como exemplo da estrutura do Blues

O ponto de destaque principal na seção de improviso é a capacidade de improvisar e executar o acompanhamento concomitantemente, preservando as três camadas de textura mencionadas acima (melodia, baixo e acompanhamento).



Figura 35 - Camadas no tratamento violonístico na improvisação apud BRACHER, 2018.

A manifestação dos diferentes tipos de idiomatismos se fazem presentes da peça analisada acima, desde o domínio estilístico que o permite ao compositor mesclar dois gêneros musicais de forma coesa, a escolha da tonalidade da música para favorecer a sonoridade do instrumento e garantir a exequibilidade da peça, e a qualidade no trato da melodia, do *swing* e da condução dos baixos, mesmo no momento da improvisação.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observando as análises das músicas *Riva*, *Valsa Para Maria* e *Samblues* evidencia-se que apesar do compositor, na entrevista concedida, relacionar seu processo composicional a uma prática passional, filosófica e contemplativa, Juarez Moreira se utiliza das estruturas formais tradicionais como matéria prima de suas músicas, tais como: utilização de estruturas temáticas de organização precisas, organização formal recorrentes no choro, como os híbridos compostos, a utilização de recursos de desvio de forma, escrita motivica, quebra de expectativa e enfraquecimento de funções tonais.

Em relação ao idiomatismo composicional de Juarez, observamos constante mescla estilística, através do idiomatismo musical, compreendermos a relação entre gêneros musicais que o compositor estabelece. Além disso, constatou-se a utilização de recursos violonísticos como *chord melody*, baixarias de choro e tratamento das vozes internas na condução harmônica como ferramenta idiomáticas recorrentes.

Mesmo com a utilização dessas estruturas formais, a dialética presente entre a tradicionalidade da música tonal e a prática composicional de Juarez Moreira confere certo grau de originalidade a sua obra, que não se limita às formas preexistentes, e que, no ato prático se transforma e estabelece um novo parâmetro a ser contemplado. Portanto, constata-se a partir dos conceitos analíticos empregados na observação das composições de Juarez Moreira que as convenções formais de alguns gêneros da música popular como jazz, choro, blues e valsa são alterados de forma a resultar em novas estruturas formais.

## REFERÊNCIAS

- 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.
- BRACHER, Gustavo. **O IDIOMATISMO COMPOSICIONAL DE JUAREZ MOREIRA NO ALBUM RIVA E TRANSCRIÇÃO COMENTADA DE 04 PEÇAS**. Pós-graduação em Música – UFMG – 2018.
- BRACHER, Gustavo. Juarez Moreira e uma breve história musical. 3º **Nas Nuvens... Congresso de Música**, Minas Gerais p. 284 - 297 – dezembro de 2017.
- CAPLIN, E. Willam. **Classical Form – A Theory of Formal Functions For the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE EDIÇÕES PEDAGÓGICAS (IBEP). **Dicionário ilustrado da língua portuguesa**. 6ª edição, São Paulo, 1974.
- VITALE, Irmãos. **O melhor do choro brasileiro: 60 peças com melodia e cifra: volume 2** – São Paulo, 1998.
- JUAREZ Moreira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa277317/juarez-moreira>. Acesso em: 14 de junho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- LAITZ, G. Esteven. **The complete Musician**. 3<sup>th</sup> edition. New York: Oxford University Press, 2003.
- LODOVICI, M. M. Fláminia. **O Idiomatismo Como Lugar De Reflexão Sobre O Funcionamento Da Língua**. Campinas/SP - UNICAMP – 2007.
- 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.
- MOREIRA, Gabriel; NAVIA, Gabriel. Período, sentença ou híbrido? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro. **Musica Theorica** ago/dez de 2019.
- NOBILE, Drew. **Form as Harmony in Rock Music**. New York: Oxford University Press, 2020.
- SÈVE, Mário. Quatro Rosas: Mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa-brasileira. **DEBATES** | UNIRIO, n. 14, p.75-105, jun. 2015.
- SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. Campinas/SP – UNICAMP – 2007.
- WACHOWICZ, Lílian. **Dialética na pesquisa em educação**. 2001

### Websites Consultados:

CALADO, Carlos. **Folha de São Paulo Ilustrada**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0607200711.htm>. Acesso em: 18 jul. 2022.

JUAREZ MOREIRA. <http://juarezmoreira.com.br>. Acesso em: 10 de ago 2022.

### **Videografia:**

SESC SÃO PAULO. Juarez Moreira, part. Kiko Mitre e Lincoln Cheib, no Música #EmCasaComSesc. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=abe3HM4Q3bg&t=1606s&ab\\_channel=SescS%C3%A3oPaulo](https://www.youtube.com/watch?v=abe3HM4Q3bg&t=1606s&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo). Acesso em: 02 de ago 2022.

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

### **Entrevista:**

MOREIRA, Juarez. Entrevistas concedidas a Eduardo Araújo 2022. Online. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cnvmMa1gS1k&ab\\_channel=EduardodaSilvaAra%C3%BAjo](https://www.youtube.com/watch?v=cnvmMa1gS1k&ab_channel=EduardodaSilvaAra%C3%BAjo).  
E  
[https://www.youtube.com/watch?v=3hHOnHD6EgE&ab\\_channel=EduardodaSilvaAra%C3%BAjo](https://www.youtube.com/watch?v=3hHOnHD6EgE&ab_channel=EduardodaSilvaAra%C3%BAjo).

## TRANSCRIÇÃO

# Choro Para Piazzolla

Juarez Moreira

Transcrição: Eduardo Araújo

The musical score is written in a single system with seven staves. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains measures 1-3, with a triplet of eighth notes in measure 3. The second staff contains measures 4-6. The third staff contains measures 7-11. The fourth staff contains measures 12-14. The fifth staff contains measures 15-18. The sixth staff contains measures 19-22, with a triplet of eighth notes in measure 22. The seventh staff contains measures 23-24, with a triplet of eighth notes in measure 23 and a fermata over the final measure.

2

Musical staff 26-29: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a bass line with chords and single notes. A fermata is placed over the final note of the staff.

Musical staff 30-31: Treble clef, key signature of two flats. The staff features a series of chords, some with accidentals (sharps and flats), and a triplet of eighth notes at the end of the staff.

Musical staff 32-34: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A triplet of eighth notes is marked above the staff.

Musical staff 35-37: Treble clef, key signature of two flats. The staff features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the final note. The word "rit." is written above the staff.

Musical staff 38-41: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The word "a tempo" is written above the staff.

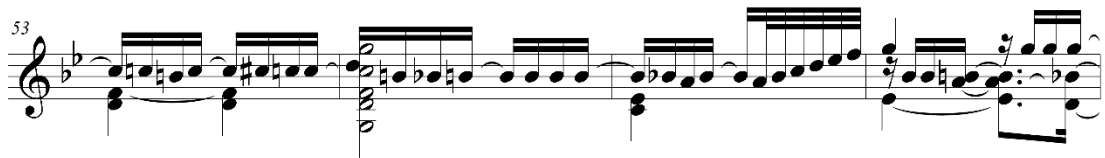
Musical staff 42-45: Treble clef, key signature of two flats. The staff features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the final note.

Musical staff 46-48: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A fermata is placed over the final note.

49



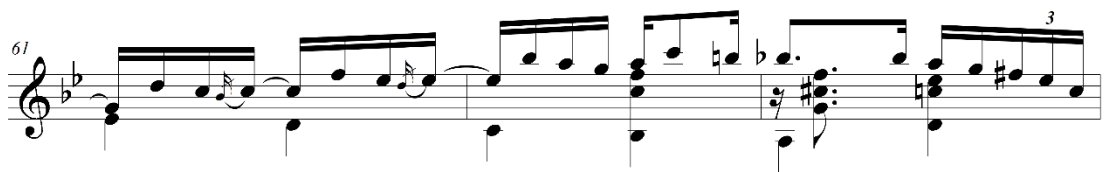
53



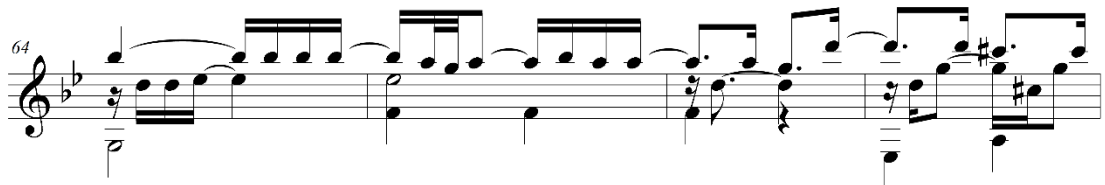
57



61



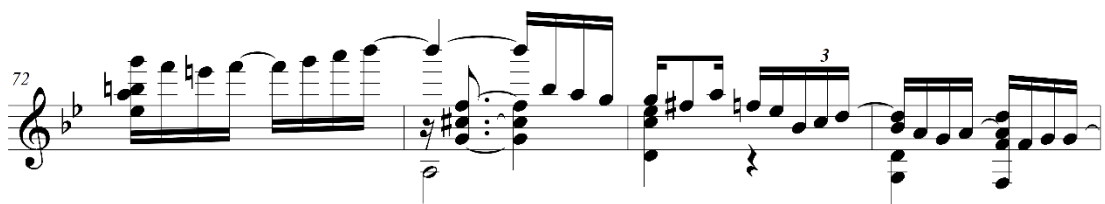
64



68



72



4

Musical notation for measures 76-80. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 76 begins with a half note chord of G2 and B-flat2. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4. Measures 77-80 feature a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B-flat3, A3, G3. The final measure (80) contains a triplet of eighth notes: G3, F3, E3.

Musical notation for measures 81-84. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measures 81-84 consist of a dense texture of chords, primarily triads and dyads, with some eighth-note patterns. The chords are mostly in the lower register, with some higher notes in the melody.

Musical notation for measures 85-88. The staff is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 85 starts with a half note chord of G2 and B-flat2. The melody consists of eighth notes: G4, A4, B-flat4, A4, G4, F4, E4, D4. Measures 86-88 feature a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B-flat3, A3, G3. The final measure (88) contains a triplet of eighth notes: G3, F3, E3. The word *rubato* is written above the staff in measure 86.