

## SAMBLUES DE JUAREZ MOREIRA: O IDIOMATISMO DE UM COMPOSITOR INSTRUMENTISTA

Gustavo Bracher<sup>1</sup>

### Resumo

Este trabalho apresenta uma análise da transcrição da obra *Samblues*, de Juarez Moreira, em sua versão para violão solo, presente no CD *Riva*, de 2010, pelo selo Beso Brasil, visando principalmente caracterizar o estilo do compositor e os aspectos de sua abordagem do violão que consideramos particularmente idiomática. Essa obra foi originalmente composta em 1987 para violão (acompanhamento), guitarra (solo), baixo, bateria e teclado e é a faixa título do álbum homônimo lançado em 1997. Segundo o próprio compositor, muitos de seus trabalhos surgem do idiomatismo do violão solo, afeito às texturas que unem melodias e acompanhamentos tocados simultaneamente, embora surjam também vários exemplos de utilização de técnicas originárias da guitarra elétrica, outro instrumento que o compositor domina com maestria. Suas obras são ligadas à prática instrumental do violão e da guitarra elétrica e seu uso na música tonal de matriz “popular”. Esses elementos podem ser considerados idiosincrasias composicionais de um compositor, apresentando um modo particular de organizar e desenvolver ideias musicais, consolidando um idiomatismo autorreferencial.

Palavras-chave: Violão; Composição; Idiomatismo.

## SAMBLUES BY JUAREZ MOREIRA: THE IDIOMATIC WRITING OF A COMPOSER PERFORMER

### Abstract

This work presents an analysis of the transcription of *Samblues*, by Juarez Moreira, in his solo guitar version, present on the CD *Riva*, 2010, by the label Beso Brasil, aiming mainly to characterize the style of the composer and aspects of his approach to the guitar which we consider particularly idiomatic. This work was originally composed in 1987 for guitar (accompaniment), guitar (solo), bass, drums and keyboard and was released in 1997. According to the composer himself, many of his works arise from the language of solo guitar, with melodies and accompaniments played simultaneously, although also arise several examples of the use of techniques originating from the electric guitar, another instrument that the composer masters. His works are linked to the instrumental practice of the acoustic guitar and electric guitar. These elements can be considered as compositional idiosyncrasies of a composer, presenting a particular way of organizing and developing musical ideas, consolidating a self-referential idiom.

Keywords: Guitar; Composition; Idiomatic.

### 1 O conceito de idiomatismo

Proveniente de ídios de origem grega o termo “idioma” se associa ao que é peculiar, à um caráter particular, próprio, privativo. Em terreno linguístico, o vocábulo é usado para designar a língua que é própria

1. Professor e coordenador do curso técnico de instrumentos musicais CICALT – PLUGMINAS, Mestre em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: gbracher@gmail.com

de uma comunidade. 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 (HOUAISS, VILLAR, FRACO, 2001, p.1566).

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) quanto àquilo que é marcadamente característico de gêneros ou estilos musicais – determinados perfis melódicos, sequências harmônicas, padrões cadenciais, células rítmicas etc. (CESAR, 2012, p. 28). Pode-se, como terceira possibilidade, entender o idiomatismo como idiosincrasias composicionais de um autor, o seu modo típico de organizar e desenvolver ideias musicais, ou seja, um idiomatismo autorreferencial de um compositor (DELNERI, 2015. p. 45)

Na pesquisa em andamento, no Programa de Pós-graduação em Música da UFMG, sobre a obra de Juarez Moreira (especificamente sobre peças para violão gravadas em seu álbum Riva, de 2010), abordamos esse tema, e o presente artigo tem por objetivo apresentar seus resultados particularmente na obra “Samblues”. Algumas das reflexões apresentadas neste trabalho também fizeram parte de artigos sobre outras obras de Juarez Moreira, voltadas para elementos diversos dos tratados aqui.

## 2 Modos de composição e idiomatismo

Convém levar em conta a tipologia de processos de composição como introdução a uma abordagem da obra violonística de Juarez Moreira sob o prisma do idiomatismo. Nommick (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. Para Nommick (2011, p. 30), 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.

Finnegan (1989) também considera três processos de composição: 1) Composição previamente escrita seguida de performance posterior (*Prior-written-composition 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*): processo 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 por meio da prática de performance (*Prior-Composition-through-practice*): as performances são de músicas próprias (do compositor-intérprete), trabalhadas anteriormente, com a prática regular. A composição ocorre na prática, antes e durante a performance, com eventuais modificações à luz dos acontecimentos<sup>2</sup> (p. 167).

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

Na obra de Juarez Moreira, temos a predominância da *Prior-Composition-through-practice*, 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 (MOREIRA, 2015); portanto, as obras derivam integralmente de sua prática instrumental. No caso, podemos falar de uma construção idiomática de suas peças com o uso composicional do violão e guitarra no ato de criação.

2. Tipo de evento, acertos e erros, reação da plateia, etc. (p. 167).

### 3 Juarez Moreira e a composição

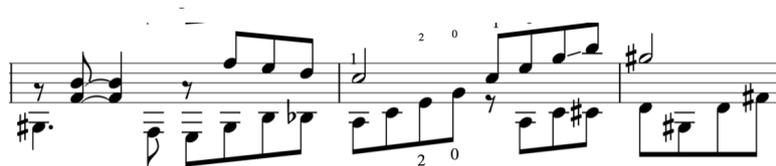
Intimamente ligado à prática instrumental do violão e da guitarra elétrica e seu uso na música tonal de matriz “popular”, o processo de criação de Juarez Moreira explora melodias acompanhadas, harmonias figuradas e eventualmente, polifonia.

**Figura 1 – Transcrição de trecho de “Diamantina”, álbum Bom Dia (1989/1997), apresentando melodias acompanhadas e harmonias figuradas, c. 1 A 4**



Fonte: LOVISI, 2017, p. 221.

**Figura 2 – Transcrição de trecho da música Riva**



Fonte: gravada no CD *Riva* (2010), para violão solo, apresentando trecho polifônico, c.28 a 30.

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. Segundo ele, 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 desses dois instrumentos, podemos observar com frequência em sua obra características instrumentais “emprestadas” entre o violão e a guitarra, como acordes com pestanas com os dedos 2, 3 e 4 e formas de acordes ligados à guitarra jazz, bem como elementos estruturais de linguagens musicais diversas que mais o influenciam, como o jazz (ex.: “Chora Jazz” e “Tema Jazz”), impressionismo (ex.: “Valsa para Maria”) e o choro (ex.: “Riva”).

A prática da composição *crossover*<sup>3</sup>, na qual o compositor transcende os limites de um estilo, e a utilização de técnicas “emprestadas” de um instrumento para o outro, são uma parte integrante de suas características composicionais, como no caso de “Samblues”. Juarez também 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<sup>4</sup>. (MOREIRA, 2015).

3. Existem várias definições para o termo *crossover*<sup>3</sup>. Segundo o dicionário online, Merriam-Webster (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/crossover>), o termo *crossover* é “uma mudança de um estilo ou tipo de atividade para outro”.

4. 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.

Outra característica importante das obras de Juarez é que elas se apresentam em constante mutação.

(...) 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).

#### 4 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 notes*”, a 3ª menor. Levando-se em consideração os conceitos de harmonia funcional ocidental, a relação entre os tons vizinhos<sup>5</sup> se dá preferencialmente entre os graus I, IV (ii)<sup>6</sup>, V (iii)<sup>7</sup> e VI de um campo harmônico maior, pois 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. O homônimo da tonalidade, apesar de compartilhar a mesma fundamental e partilhar da mesma dominante, possui 3 acidentes diferentes em relação a tônica, que são normalmente considerados como dissonância (3b, 6b, 7b) em relação ao acorde e a escala da tônica. Porém, tratando-se do contexto de uma harmonia de blues, isso não soa como dissonância, e passa a ser uma das características fundamentais do estilo.

Tendo como referência uma escala maior, podemos ver 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 no espaço entre a 4ª e 5ª justas, 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 Fábio 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), uma das matrizes do jazz, o blues, 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 europeia), 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<sup>8</sup>, a quinta abaixada passou a poder soar também como *blue note*) (Wisnik, 1989, p.200).

5. 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.

6. Relativo menor da subdominante.

7. Relativo menor da dominante.

8. 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).

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 por meio 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 comporiam essa “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)<sup>9</sup>

Uma outra forma de compreendermos a construção melódica do blues pode ser vista com a sua progressão harmônica básica, que é constituída com os graus I, IV e V, sendo que todos esses acordes apresentam a 7ª menor, o que é particularmente relevante para o I e IV grau, pois essas 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, contrapondo-se à 3ª maior do I7, configurando então o modo dórico: 1-2-3b-4-5-6-7b. Por esse 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”. Podemos ver, mais uma vez, 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”.

## 5 A “levada” do samba ao violão

A “levada” do samba ao violão é caracterizada pelo movimento harmônico e rítmico, que por sua vez, é constituída de várias células rítmicas, que se sobrepõem e tentam 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)

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

1. Marcação: feita principalmente pelos surdos.

**Figura 3 – Exemplo de marcação de samba do surdo de primeira**

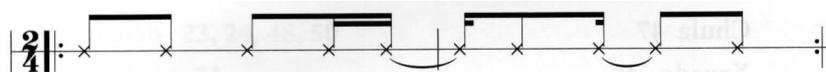


Fonte: LIVRAMENTO, 2017, p. 139.

9. 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).

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 4 – Variação de levada de samba do tamborim**



Fonte: BECKER, 2013, p.8.

A polirritmia do samba, em que diversos instrumentos sobrepõem desenhos rítmicos diferentes, é possível ser representada no violão por intermédio 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<sup>10</sup>. Logo, para atingir esse efeito sonoro, as cordas do violão são articuladas em três blocos: grave, médio e agudo.

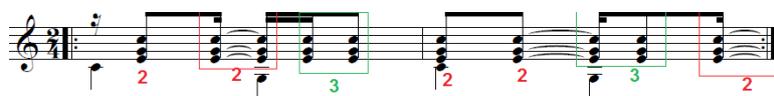
**Figura 5 – Exemplo de uma levada de samba ao violão, apresentando as figuras rítmicas do tamborim e do surdo**



Fonte: 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 6 – No exemplo a seguir vemos uma levada de samba ao violão seguindo o padrão do tamborim**



Fonte: LIVRAMENTO, 2017, p. 144.

## 6 O idiomatismo em Samblues

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, trazem no título as referências musicais que serviram de inspiração para

10. 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”.

o compositor. Podemos ver esse procedimento *crossover* de mescla estilística em diversas de suas obras, como Choro para Piazzolla, Baião Barroco, Chora Jazz, etc. A análise dessa 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 a melodia, procedimento que o compositor relata ser uma de suas formas de compor, como nas obras “Valsa para Maria” e “Diamantina” (MOREIRA, 2017).

**Tabela 1 – Síntese dos dados gerais da composição**

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 <i>Riva</i> – 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

Samblues foi originalmente gravada entre 1993/94, no álbum homônimo, que foi lançado em 1997 no antigo Estúdio 108 em Belo Horizonte. 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, sendo cada um representante de um dos dois estilos musicais na obra. A guitarra se apresenta como instrumento solista, e seu timbre se associa à sonoridade do jazz e do blues e apresenta o tema entremeadado de elementos típicos do blues, como a presença da *blue note* e elementos pentatônicos (Figura 8). O violão realiza o acompanhamento por meio da levada do samba, criando um suporte rítmico brasileiro reforçado pelo baixo e bateria, acompanhando o fraseado blues da melodia principal (Figura 9).

Com papéis bem diversificados, o violão representa o samba, o lado brasileiro, e a guitarra traz a melodia *abluseada*, aproximando-se ao estilo musical norte-americano, criando assim uma dicotomia entre padrões distintos e bem delimitados.

Segundo Juarez, a guitarra e o violão são dois instrumentos diferentes, que representam estéticas e comportamentos antagônicos, quase contraditórios.

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)



e menor). E como vimos anteriormente, a subdominante 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 e apresentando a levada do samba, reforçado pelo baixo e bateria.

**Figura 9 – Transcrição da condução harmônica da primeira frase de “Samblues” na gravação original de 1997**



Fonte: C. 1 a 5. LOVISI, 2017, p. 222.

A seguir, observamos 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.

**Figura 10 – Transcrição do tema de “Samblues”, arranjo para violão solo**



Fonte: C. 1 a 5, álbum RIVA, 2010.

Podemos ver com os exemplos musicais anteriores (figuras 8, 9 e 10), um pouco do processo de arranjo de Juarez, no qual o violão passa a acumular os papéis de expor a melodia e executar o acompanhamento.

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. Percebemos 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 fazendo uma levada do tamborim simplificada.

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

Se a 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 o violão solo, com diversas alterações em relação à versão anterior, de modo a valorizar as possibilidades desse instrumento e tentar manter a característica central dessa obra, que são os elementos característicos dos dois estilos. 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. 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:

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 (GUEST, 1996, p. 18).

Como, na versão para violão solo, Juarez gravou apenas violão, sem dobramentos, diversas alterações se tornaram necessárias. O acompanhamento do samba, que, com o grupo era feito pelo violão, reforçado pela bateria, baixo e teclado, foi reduzido no arranjo para violão a dois planos distintos: os bordões e os acordes antecipados.

**Figura 11 – Apresentação dos três planos distintos da obra, nos quais a melodia representa o tema da guitarra, e o acompanhamento em dois planos, bordões de marcação e acordes antecipados**



Fonte: C. 16 a 18, LOVISI, 2017.

Vemos 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, constatamos 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 12 – Novamente a apresentação dos três planos distintos da obra**



Fonte: C. 21 a 24, LOVISI, 2017.

Nos exemplos anteriores (figuras 11 e 12), também podemos perceber que a melodia e a harmonia estão na região do homônimo menor da tonalidade, apresentando assim 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, na qual o acompanhamento com a levada do samba apresenta uma harmonia mais blues e a melodia apresenta elementos mais guitarrísticos, como slides<sup>11</sup> e vibratos de maior intensidade.

**Figura 13 – Trecho do solo de Samblues, com cordas soltas, slides e vibrato**



Fonte: c. 89 a 91.

No momento final desta nova seção (Figura 14), vemos um improviso melódico totalmente livre, no qual Juarez prescinde do acompanhamento.

**Figura 14 – Solo de Samblues, trecho do solo sem acompanhamento com *blue notes***



Fonte: c. 101 a 103.

Nesse momento, em que o compositor prescinde do acompanhamento e realiza um improviso melódico (figura 14), presenciamos o intervalo 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.

## 7 Considerações finais

A análise da obra Samblues de Juarez Moreira presente no CD Riva, aliada à observação de suas performances ao vivo e às entrevistas, revela aspectos técnico-musicais relacionados à praticas idiomáticas do violão e da guitarra. Percebemos como o autor utiliza elementos característicos dos estilos musicais blues e samba, e que 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. Constatamos 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, predominantemente por meio da composição prévia com a prática de performance (*Prior-Composition-through-practice*), na qual o instrumento é elemento essencial na criação musical, indissociável de sua prática de compor. Percebemos elementos idiomáticos ao modo de compor de Juarez Moreira, como a utilização de técnicas emprestadas da guitarra elétrica ao violão. Outro procedimento característico do autor é de rearranjar continuamente suas composições, demonstrando que, para ele, composição e performance são instâncias intrinsecamente relacionadas.

11. Deslizar o dedo entre duas notas.

## REFERÊNCIAS

- ADOOUR, Fabio. **Sobre Harmonia: Uma Proposta De Perfil Conceitual**. 2008. Tese de Doutorado em Música – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BFRO-7PEHLP/2000000159.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11 dez. 2018.
- BECKER, José Paulo Thaumaturgo. **As levadas brasileiras para violão**. Livro-CD – Copyright: Zé Paulo Becker, Rio de Janeiro, 1ª edição, 2013.
- CESAR, Lemos. **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). Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. – UFG. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2714>>. Acesso em: 11 dez. 2018.
- DELNERI, C. T. **A Técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro**. 2015. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo - USP. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-13112015-101451/pt-br.php> >. Acesso em: 11 dez. 2018.
- FINNEGAN, R. **The Hidden Musicians: Music-making in an English Town**. Middletown: Wesleyan University Press, 1 edição, 1989.
- GUEST, Ian. **Arranjo: método** prático (vol. III). 2 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.
- HOUAISS, VILLAR, FRACO. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LIVRAMENTO, N. D. S. **O Violão no samba: um estudo etnográfico em Florianópolis**. 2016. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS). Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Disponível em: [https://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text\\_125/biblioteca\\_advb\\_arquivo\\_125.pdf](https://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_125/biblioteca_advb_arquivo_125.pdf).
- LOVISI, Daniel. **A construção do “violão mineiro”**: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte. 2017. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (ESMU/UFMG). Disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-ANKHWZ/tese\\_vers\\_o\\_final\\_\\_\\_daniel\\_menezes\\_lovisi.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-ANKHWZ/tese_vers_o_final___daniel_menezes_lovisi.pdf?sequence=1)
- NASCIMENTO, Ismael. **O Idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista (UNESP). Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95097>
- 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.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1989.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. Campinas/SP, 2007.  
Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.  
Disponível em < repositório.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285025/1/Scarduelli\_Fabio\_M.pdf>.  
Acesso em: 11 dez. 2018.

VIDOSSICH, Edoardo. **Sincretismos na música afro-americana**. São Paulo: Quíron, 1975.

#### **Gravações em CD**

MOREIRA, Juarez. Samblues. Belo Horizonte: Produção Independente, 1997, 1 LP.

\_\_\_\_\_. Riva. Belo Horizonte: Produção Independente, 2010, 1 CD.

#### **Entrevistas**

MOREIRA, Juarez. Entrevistas concedidas a Gustavo Bracher em 2015, 2016 e 2017. Belo Horizonte.  
Gravações de áudio e vídeo. Locais: Estúdio engenho e Bracher escola de música.