

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO

COISAS : MOACIR SANTOS E A COMPOSIÇÃO PARA SEÇÃO RÍTMICA NA
DÉCADA DE 1960

GABRIEL MUNIZ IMPROTA FRANÇA

RIO DE JANEIRO, 2007

COISAS : MOACIR SANTOS E A COMPOSIÇÃO PARA SEÇÃO RÍTMICA NA
DÉCADA DE 1960

por

GABRIEL MUNIZ IMPROTA FRANÇA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Marcos Vieira Lucas.

Rio de Janeiro, 2007

F814 França, Gabriel Muniz Improta.
Coisas : Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60 /
Gabriel Muniz Improta França, 2007.
183f. + CD-ROM.

Orientador: Marcos Vieira Lucas.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

1. Santos, Moacir, 1926-2006. 2. Música popular – Brasil. 3. Composição
(Música). 4. Arranjo (Música). 5. Ritmo. I. Lucas, Marcos Vieira. II. Univer –
sidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes.
Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.420981

Autorizo a cópia da minha dissertação "*Coisas : Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60*", para fins didáticos.

Gabriel Muniz Improta França

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar o papel que a seção rítmica desempenha no processo de composição de Moacir Santos, e a sua relação com os demais elementos composicionais como melodia, harmonia, forma, orquestração, ritmo e textura. Para tanto, focamos nosso estudo na série de composições criadas por Santos sob o título de *Coisas* (1965) que constituem o primeiro álbum do compositor e o único lançado no Brasil sob sua direção integral. Analisamos as três composições mais significativas, as *Coisas n^o 1, 2 e 5*, a partir das gravações originais de 1965. Essas análises lidam com alguns conceitos centrais à música de Santos, presentes no contexto que cercava o compositor na década de 1960, como a valorização da cultura negra e a bipartição das músicas em populares e eruditas.

Palavras-chave: Santos, Moacir – Música popular - Brasil – Composição (Música) – Arranjo (Música) – Ritmo.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta *Coisas: Moacir Santos and the composition for rhythmic section in the 60's*. 2007. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The main goal of this dissertation is to investigate the role of the rhythmic session in Moacir Santos' compositional process and its relationship with the other structural elements as melody, harmony, form, orchestration, rhythm and texture. We focus our study in the series of pieces named *Coisas* (1965), which represent the composer's first record and the only one released in Brazil under his full supervision. We analyze the three most significant of these works: *Coisas No 1,2* and *5* from the original 1965 recordings. The analysis also deal with central aspects of Santos' music which were present in the context surrounding the composer in the 60's as the valorization of black culture and the polarity between popular and 'learned' music.

Keywords: Santos, Moacir – Popular Music – Brazil – Composition (Music) – Arrangement (Music) – Rhythm

Essa dissertação é dedicada à pianista Ivy Improta e ao musicólogo e crítico Eurico Nogueira França, meus queridos avós.

AGRADECIMENTOS

À Viviane Fonseca e a todos os meus familiares pelo apoio e carinho.

Ao Mario Adnet e ao Zé Nogueira pelo “resgate” da obra do maestro e apoio fundamental a essa dissertação.

Ao maestro Moacir Santos pela música e disponibilidade para conversas e entrevistas.

Ao Elias Ferreira e Geraldo Vespar pelas entrevistas e esclarecimentos.

À Isabella Muniz, Andréa Ernest Dias, Carlos Alberto Figueiredo, Santuza Cambraia Naves, Caio Senna, Aniela Improta, Frank Michael Carlos Kuehn e Luis Otávio Braga, pelas preciosas críticas e sugestões.

Ao Marcos Lucas, meu orientador, pela presença constante e confiança no meu trabalho.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 - QUESTÕES IMPORTANTES NA MÚSICA DE MOACIR SANTOS (1926-2006).....	10
1.1 Introdução à música de Moacir Santos	
1.2 A música popular brasileira a partir do final da década de 1950 e a valorização da cultura negra	
1.3 Música negra	
1.4 Duas instâncias: o popular e o erudito	
1.5 O nacional e o popular	
1.6 A trajetória de Moacir Santos	
1.7 Definição dos termos	
1.7.1 Música popular brasileira	
1.7.2 Composição e arranjo	
CAPÍTULO 2 – A SEÇÃO RÍTMICA.....	34
2.1 Definição	
2.2 Revisão da literatura	
2.3 Os instrumentos da seção rítmica	
2.3.1 A bateria	
2.3.2 O contrabaixo	
2.3.3 O piano	
2.3.4 O violão e a guitarra	
2.3.5 O vibrafone	
2.3.6 As percussões	
2.4 O tocar percussão como atividade intuitiva e a notação para seção rítmica	
2.5 A questão do suingue	
2.6 A seção rítmica na música brasileira: Pixinguinha e os primórdios da indústria cultural	
2.7 Duas hipóteses	
2.8 A seção rítmica em três compositores brasileiros: da década de 1940 a de 1960	
2.8.1 Pixinguinha	
2.8.2 Radamés Gnatalli	
2.8.3 Antônio Carlos Jobim e a Bossa Nova	
2.8.4 Conclusões sobre a composição para seção rítmica de Pixinguinha, Gnatalli e Jobim	

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DAS COISAS DE MOACIR SANTOS.....	73
3.1 Análise da <i>Coisa n° 1</i>	
3.2 Análise da <i>Coisa n° 5 (Nanã)</i>	
3.3 Análise da <i>Coisa n° 2</i> , do ponto de vista da textura	
CONCLUSÃO.....	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	136
REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS E AUDIOVISUAIS.....	139
ANEXOS.....	141

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS E TABELA

Exemplo musical 1.....	51
Exemplo musical 2.....	59
Exemplo musical 3.....	60
Exemplo musical 4.....	66
Exemplo musical 5.....	67
Exemplo musical 6.....	67
Exemplo musical 7.....	67
Exemplo musical 8.....	75
Exemplo musical 9.....	76
Exemplo musical 10.....	77
Exemplo musical 11.....	78
Exemplo musical 12.....	79
Exemplo musical 13.....	81
Exemplo musical 14.....	83
Exemplo musical 15.....	83
Exemplo musical 16.....	84
Exemplo musical 17.....	85
Exemplo musical 18.....	86
Exemplo musical 19.....	87
Exemplo musical 20.....	89
Exemplo musical 21.....	90

Exemplo musical 22.....	91
Exemplo musical 23.....	92
Exemplo musical 24.....	95
Exemplo musical 25.....	96
Exemplo musical 26.....	100
Exemplo musical 27.....	104
Exemplo musical 28.....	105
Exemplo musical 29.....	111
Exemplo musical 30.....	112
Exemplo musical 31.....	113
Exemplo musical 32.....	115
Exemplo musical 33.....	116
Exemplo musical 34.....	118
Exemplo musical 35.....	115
Tabela de apoio a análise da <i>Coisa n°2</i>	130

INTRODUÇÃO

Nosso interesse inicial pela música de Moacir Santos (1926 –2006) se deu mais fortemente durante uma temporada de oito meses, entre 2002 e 2003, em Los Angeles, CA, período em que o autor dessa dissertação estudou improvisação e música para cinema, através de uma bolsa da CAPES. Já conhecíamos seus álbuns *The Maestro* (1972) e *Ouro negro* (2001), e havíamos assistido ao show de lançamento deste último álbum, uma regravação da obra de Santos admiravelmente conduzida por Mario Adnet e Zé Nogueira. Porém, somente fora do Brasil percebemos a importância que sua música, de alto nível técnico e padrão artístico universal e, ao mesmo tempo, de um nacionalismo contemporâneo nada óbvio, tinha para um compositor brasileiro jovem como o autor desta dissertação. Felizmente, descobrimos que tínhamos um conhecido em comum que se dispôs a nos apresentá-lo e nos levou para um almoço em sua casa, em Pasadena, CA. Moacir Santos havia se mudado para os EUA em 1967, e nunca retornara ao Brasil.

Encontramos um Moacir Santos já idoso, mas saudável, com quase 80 anos, após um derrame cerebral ocorrido na década de 1990 que o deixou impossibilitado de tocar, mas não de conversar, coisa que adorava fazer. Falou-nos, no jardim de sua casa, de suas idéias místicas bastante originais, às quais atribuía não apenas seu encontro com Cleonice, companheira de toda a vida, mas também a conformação dos astros e do universo e, é claro, da música, como reflexo de algo maior em que acreditava. Falou muito de música, especialmente das que gostava¹. Emocionou-se ao falar do solo do pianista e compositor

¹ Mais tarde quando tivemos a oportunidade de entrevistá-lo, já para esta dissertação, percebemos que Moacir só falava das músicas e pessoas de maneira positiva. Quando não gostava de algo preferia calar-se, o que, de qualquer forma, denunciava sua opinião.

João Donato em sua música *De repente estou feliz (Haply-happy – Ouro Negro, 2001)*, na qual havia deixado alguns compassos reservados para um improviso jazzístico, onde Donato, no entanto, com sua simplicidade e musicalidade excepcional, optou por tocar a melodia harmonizada em bloco, como ele sabe fazer melhor do que ninguém: com suíngue e economia de meios. Este comentário emocionado do compositor ancião provocou em nós a percepção de que o pensamento de Santos a respeito de Donato e de música, de maneira geral, convergia fortemente com o nosso. Embora separados por algumas gerações, pertencíamos ao mesmo universo musical. Qual não foi a nossa surpresa ao notar que, sobre seu piano, estava aberta a partitura do *Estudo 6, opus 10*, de Chopin, o estudo predileto, dentre os estudos do compositor polonês, do autor dessa dissertação, que, nascido em família de pianistas, tinha uma relação especial com esta composição desde a infância.

Obviamente não foram apenas motivos pessoais que nos levaram a escrever esta dissertação sobre a seção rítmica do *Coisas* (1965), o primeiro álbum de Santos e seu único álbum brasileiro anterior ao derrame cerebral que sofreu. Ao iniciar o curso de mestrado em composição na UNIRIO, uma universidade tradicionalmente mais aberta à chamada MPB (música popular brasileira) que outras instituições brasileiras correlatas, percebemos que, apesar desta abertura, havia uma grande lacuna no que diz respeito ao estudo da composição brasileira, estando o curso de composição mais voltado ao estudo das músicas relacionadas às vanguardas européias e afins. Os estudos sobre MPB normalmente estavam restritos à área de musicologia, não havendo, portanto, um olhar do ponto de vista da criação sobre este rico campo. Conseqüentemente havia, e ainda há, uma lacuna no que tange à composição para seção rítmica e as levadas² que executa, embora haja algumas

² Termo que significa fórmula ritmo-harmônica com função de acompanhamento. *Batida* é um sinônimo muito usado de *levada*. O assunto será abordado mais extensamente no capítulo 2.

dissertações relacionadas ao assunto de grande valia como a de Rodolfo Cardoso de Oliveira intitulada *O império do samba: Uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano* (UNIRIO, 2002), pelo foco nos instrumentos de percussão e questões relacionadas à sua notação.

Outras duas dissertações relacionadas ao nosso tema, e que nos serviram como referência, são *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*, de Paulo Aragão (UNIRIO, 2001), pela conceituação do arranjo brasileiro, além do justo destaque para os instrumentos de percussão e da seção rítmica³ e *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*, por Alexandre Caldi Magalhães (UNIRIO, 2000), pela análise das composições de Pixinguinha. Voltemo-nos então às composições em questão.

As *Coisas* (1965), do compositor pernambucano Moacir Santos, são composições em que a seção rítmica desempenha um papel importante, em um contexto identificado de diversas formas, dos subtítulos das músicas ao texto do LP, passando obviamente pelas levadas, à música afro-brasileira. Este caráter de valorização da chamada *cultura negra* na composição de Moacir Santos é particularmente evidente pela forma como são feitas as orquestrações. Nelas o autor dispensa atenção especial aos instrumentos de percussão, à invenção de uma base rítmica original ligada a matrizes africanas e mesmo à interação entre instrumentos melódico-harmônicos e de percussão ou entre a seção rítmica e a seção dos sopros. Além disto, essa valorização é uma constante nas falas do compositor sobre sua música, bem como nas falas de críticos e apreciadores, sobre o álbum em questão. Reforça

³ O termo seção rítmica, também denominada “seção rítmico-harmônica” (Guest, 1996, p.69) ou *cozinha*, normalmente designa o conjunto de instrumentos que mantém a base rítmico-harmônica sobre a qual se desenvolvem melodias. Frequentemente esta seção é constituída por bateria, percussão, baixo, guitarra ou violão e piano (e, mais raramente, vibrafone). O termo será abordado no capítulo 2, dedicado ao assunto.

esta visão o fato de que o *Coisas* tem parte de sua gênese no longa metragem *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, audiovisual de 1964, de temática afro-brasileira, sob direção musical de Santos. Por outro lado as *Coisas* trazem também a informação erudita de origem européia que se reflete no uso da escrita tradicional, inclusive para os instrumentos da seção rítmica, no título abstrato das *Coisas*, numeradas de 1 a 10 qual *opus* de composição erudita e em diversos procedimentos estilísticos e composicionais frutos de anos de estudos de Moacir Santos com músicos eruditos como C. Guerra-Peixe, E. Krenek e H. J. Koellreutter, tendo Santos se tornado assistente deste último, substituindo-o como professor nas aulas em que este tinha que se ausentar.

Além do valor artístico e originalidade, o que torna o conjunto das dez *Coisas* especial é o fato delas terem sido lançadas em meados da década de sessenta, período de extrema importância para o desenvolvimento dessas composições que enfatizam o caráter afro-brasileiro na MPB e reinventam levadas rítmicas, como os *Afro-sambas* (1966) de Baden Powell e Vinícius de Moraes, série de composições nascida como encomenda das aulas ministradas por Santos a Powell, segundo esse violonista⁴.

O objetivo deste estudo é investigar o papel que a seção rítmica desempenha no processo de composição de Moacir Santos, especificamente do álbum *Coisas* (1965) e a sua relação com os demais elementos composicionais como melodia, harmonia, forma, orquestração, ritmo e textura. Para tanto, focamos nosso estudo na série de dez composições criadas por Moacir Santos sob o título de *Coisas* e lançadas pelo selo Forma, em 1965. Este foi o primeiro álbum do compositor e o único lançado no Brasil sob sua

⁴ “Moacir me passava os exercícios de composição em cima dos sete modos gregos, os modos litúrgicos do canto gregoriano. Foram esses exercícios que viriam a se tornar, mais tarde, os afro-sambas” (Baden Powell em depoimento ao jornal *O Globo*, Segundo caderno, de 24 de março de 2000). Sobre os Afro-sambas ver KUEHN, Frank M.C. Estudo sobre os elementos afro-brasileiros do candomblé nas letras e músicas

direção integral. Analisamos três composições dentre o grupo das *Coisas* a partir das gravações originais de 1965, utilizando as transcrições de Adnet e Nogueira como apoio (Santos, 2005). Também lançamos mão, eventualmente, de outras gravações e partituras de composições de Santos para fins comparativos, inclusive de manuscritos originais aos quais tivemos acesso.

Outra importante fonte para nosso estudo foi a entrevista que realizamos com Santos, apenas alguns meses antes de seu falecimento, transcrita no anexo 1, e que nos permitiu fazer a ligação entre as composições analisadas e o pensamento do compositor em sua relação com o contexto na qual nasceram e se inserem: as interações entre popular e erudito (que na verdade, em grande parte da música brasileira, se dão num continuum que nega esta bipartição) e a valorização da cultura negra na década de 1960, além de nos fornecer informações sobre diversas outras questões tangenciais. Também entrevistamos dois músicos integrantes da seção rítmica das gravações em questão: o violonista Geraldo Vespar e o percussionista Elias Ferreira, que nos deram importantes depoimentos sobre a forma de compor para seus respectivos instrumentos, por Santos.

Note-se que não temos conhecimento de trabalho acadêmico algum finalizado sobre a obra de Moacir Santos, que faleceu aos oitenta anos de vida, em 2006. Em 2005, no entanto, foram editados três cancionários, contendo partituras e breve seção introdutória com textos de Hugo Sukman e Zuza Homem de Mello sobre o compositor. Cada volume aborda um álbum específico de Santos: *Choros e alegria*, *Ouro negro* e *Coisas* (Santos, 2005), sendo este último de especial valor para nossa pesquisa, uma vez que traz a transcrição integral das obras homônimas, iniciativa pioneira de Mario Adnet e Zé

Nogueira, já que os originais perderam-se. Deve-se a essa dupla de músicos toda uma série de relançamentos e regravações da obra de Santos (mas não apenas reedições: o álbum musical *Choros e Alegria*, de 2005, contém composições inéditas de Santos que estavam engavetadas), que propiciaram a muitos músicos e ouvintes o contato inicial com referida obra, após décadas de exílio do compositor. Estes cancioneiros são as únicas publicações que conhecemos dedicadas integralmente à obra de Moacir Santos.

Algumas publicações também nos foram de especial valor para esta dissertação. *Feitiço decente* de Carlos Sandroni (2001) nos é de interesse especial pela abordagem da questão rítmica na MPB, das formulas rítmicas de acompanhamento, assim como dos conceitos de levada e de síncope, embora seja um estudo voltado especificamente para o samba e suas tranformações, no Rio de Janeiro, entre 1917 e 1933. Estudo similar, embora de caráter mais antropológico, realizou Hermano Vianna em *O mistério do samba* (1995), também de nosso interesse por ampliar nossa visão numa abordagem transdisciplinar da música popular brasileira.

Sobre o conceito de MPB temos ainda o artigo *Adeus a MPB*, publicado em *Decantando a república, vol. 1* (2004) também de Sandroni. Nesta mesma publicação temos o artigo de Santusa C. Naves, *A canção popular entre a biblioteca e a rua*, levantando a questão das inteirações entre a alta e a baixa cultura na MPB, também pertinente a esta pesquisa.

Kazadi wa Mukuna (2000) analisa a música popular brasileira em relação a sua presumível origem africana, em especial aquela de origem bantu, trazendo também questionamentos sobre a metodologia e a eficácia de estudos semelhantes realizados anteriormente. Toca ainda na questão da valorização da cultura afro-americana a partir da década de 1960.

Temos ainda os livros didáticos de arranjo que tratam da questão da composição e arranjo para seção rítmica, em especial. São eles: *Modal jazz Composition* (1996) de Ron Miller, *Arranjo: método prático* (1996) de Ian Guest, *Inside the Brazilian Rhythm Section* (2001) de Nelson Faria e Cliff Korman, *The contemporary arranger* de Don Sebesky (1974) e *Sound and scores* (1976) de Henry Mancini, tendo Moacir Santos trabalhado como assistente deste último em composições de trilhas sonoras para cinema, em Los Angeles, EUA.

Sobre a história da MPB, nos baseamos em: *Pequena história da música popular* (1986), de José R. Tinhorão, *Chega de saudade* (1991), de Rui Castro, *Balanço da bossa e outras bossas* (1974) organizado por Augusto de Campos, *A canção no tempo, vol. 2* (1998) de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, “Bossa Nova” (2002), de Artur da Távola, *Antônio Carlos Jobim: uma biografia* (2001), de Sérgio Cabral e *Radamés Gnattali: o eterno experimentador* (1985), de Barbosa e Devos.

O corpo da dissertação está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo explicita, em linhas gerais, o contexto da MPB na década de 1960, no qual as Coisas foram compostas, e trata da questão da valorização da cultura negra neste período, bem como sua relação com o jazz norte-americano, caros à música de Moacir Santos. Traz uma breve biografia do compositor, a questão da bipartição popular/erudito e um breve histórico abordando a associação do nacionalismo ao uso do folclore na música brasileira. Ao final do capítulo, na seção de definição dos termos, são brevemente abordados os conceitos de MPB e de composição e arranjo.

O segundo capítulo é dedicado ao conceito de seção rítmica, tangenciando os termos *suingue* e *levada*. Traz também uma breve descrição dos instrumentos que compõem a seção rítmica utilizada por Moacir Santos no álbum *Coisas* (1965). Por fim,

para melhor contextualizar a prática da composição e arranjo para seção rítmica no contexto em que Santos trabalhava, analisamos as práticas de três compositores/arranjadores mais significativos (Pixinguinha, Radamés Gnattali e Antônio Carlos Jobim) do período que vai da década de 1940 a de 1960, no qual Moacir Santos viveu no Rio de Janeiro e trabalhou na Rádio Nacional (entre 1948 e 1967). Partimos de três questões que, posteriormente também nos apoiaram para as análises das *Coisas*: primeiro, os instrumentos que compõem a seção rítmica tinham partituras escritas ou a execução era improvisada? Segundo, se havia partituras, de que forma eram escritas, com notação tradicional, cifra ou somente indicações básicas de *levada* e algumas *convenções*⁵? E depois: o compositor se preocupou em criar novas levadas para a seção rítmica, ou se baseou em levadas pré-existentes do tipo samba, choro ou baião? Optamos, como metodologia, por escolher algumas composições significativas, algumas das quais tivemos acesso a manuscritos originais, a fim de obtermos uma amostra da prática destes compositores.

O terceiro capítulo traz a análise das *Coisas n^os 1, 2 e 5*, de Moacir Santos, a fim de investigar sua composição para seção rítmica e, também, de relacioná-la ao contexto musical e de idéias que cercam essas músicas explicitados no primeiro capítulo. Nossa metodologia parte, no caso das *Coisas n^o1 e 5*, da análise motívica e fraseológica das melodias principais, sendo o livro *Fraseologia Musical*, de Esther Scliar (1982) uma importante referência para essas análises. Seu objetivo é identificar incisos e partículas musicais recorrentes e que se articulam à atividade da seção rítmica e suas levadas. Nosso

⁵ Jargão corrente na música popular significando um desenho rítmico que deve ser executado por todos os músicos, ou por toda a seção rítmica, e que muitas vezes interrompe a continuidade da levada. *Cachorro* e *obrigação* são sinônimos, sendo este último termo mais corrente nos meios do choro e mais ligado à execução dos violões.

propósito secundário é, em parte, demonstrar a íntima relação entre a composição para seção rítmica (e as levadas que engendra) e as seções melódico-harmônicas, neste caso representadas pelos sopros. Em seguida nos detemos mais demoradamente na seção rítmica a fim de identificar suas características, relacionado-as à análise motívica e fraseológica e a estilizações de levadas tradicionais. Também a relacionamos a diferentes gravações da mesma composição, a fim de identificar semelhanças e diferenças.

Na análise da *Coisa nº2*, no entanto, optamos por uma metodologia diversa, que melhor se adapta as características da composição em questão. Esta difere das demais por apresentar uma forte referência jazzística em sua levada, algo que pode ser considerado como típico da música instrumental brasileira da década de 1960. No entanto esse procedimento, que de forma alguma reprovamos, torna a composição menos interessante sob o ponto de vista da síntese de novas levadas. Seu ponto de maior interesse está na sucessão das diferentes malhas texturais, na qual a seção rítmica, e a bateria especialmente, desempenham um papel destacado. Nossa metodologia para tanto tem como referencia inicial Wallace Berry, no capítulo *texture*, do livro *Structural functions in music* (1987).

CAPÍTULO I - QUESTÕES IMPORTANTES NA MÚSICA DE MOACIR SANTOS

1. Introdução à música de Moacir Santos

As composições de Moacir Santos (1926-2006) são, não raro, qualificadas como esteticamente inovadoras, modernas ou originais⁶. No entanto, são também freqüentemente descritas como ligadas à tradição afro-brasileira e, acrescentamos, aos ritmos regionais nordestinos ou cariocas que são reelaborados em novas *levadas*, de maneira singular. Fundam-se na tradição erudita, européia, pois são escritas com o rigor da composição clássica, utilizando técnicas oriundas desta prática, porém valorizam os ritmos afro-brasileiros e a seção rítmica. Sabemos também que Moacir Santos (nascido em Pernambuco, e tendo vivido no Rio de Janeiro entre 1948 e 1967, mudando-se então para os Estados Unidos da América, onde viveu até o falecimento) trabalhou durante décadas como arranjador e compositor no rádio, na televisão e no cinema, atividades de onde, em parte, provinha o prestígio que lhe permitiu gravar suas composições originais e lançá-las no mercado fonográfico.

Esta atuação no limite das áreas popular e erudita, circulando por procedimentos e idéias da vanguarda e ligada à indústria cultural⁷ explica-se também pela própria formação

⁶ Aqui a recepção de dois críticos renomados, Rui Castro e Hugo Sukman, respectivamente, à música de Moacir Santos: “(O álbum *Coisas* possui uma) **originalidade** e uma beleza que, se se disser que foi gravado ontem, ninguém terá razão para duvidar” (Castro, 2006, grifo meu); “O Moacir compositor que a música brasileira conhece e o mundo aprendeu a admirar é o Moacir **moderno** (...) das harmonias sempre surpreendentes, o do impressionante convívio entre a ancestralidade da musica africana e a modernidade da música brasileira e do jazz, o dos discos arrojados gravados para a Forma e para a Blue Note (Santos, 2005, p.15)”

⁷ O conceito *indústria cultural* foi originalmente formulado na década de 1930, por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, impressionados, por aquela época, com o crescimento das indústrias fonográficas e do cinema. Apesar de não concordarmos com o aspecto negativo imputado por estes pensadores às práticas da

do compositor, saxofonista pernambucano de origem humilde, que estudou música erudita com Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Ernest Krenek e Hans J. Koellreutter, de quem depois se tornou assistente (Moacir Santos declarou, em entrevista ao autor desta dissertação, em 9 de abril de 2006, transcrita no anexo 1, p.144, que sua atividade como assistente do Koellreutter consistia em substituí-lo em aulas quando este, eventualmente, se ausentava). No entanto, este ecletismo não é privilégio de Moacir Santos, embora seja mais evidente em sua atuação como músico; está no cerne da própria música popular brasileira que parece estar situada entre a alta e a baixa culturas, entre o erudito e o popular e também tem sua faceta de cultura de massas. O hibridismo⁸ não é uma característica incomum quando pensamos na música e cultura brasileiras. Acresce a isto o fato de que a música de Moacir Santos parece estar especialmente mais próxima ao universo erudito do que a música da maior parte dos compositores normalmente identificados a MPB, exceção feita a Radamés Gnattali e Antônio Carlos Jobim. As *Coisas*, assim como diversas outras obras de Moacir, têm, intencionalmente, a julgar por declarações do próprio, certa identificação com o universo da música erudita, pelo tratamento autoral, pelo status de obra acabada, notada em partitura, conferida à composição e pelo fato de terem sido numeradas de 1 a 10, assim como se faz com o *opus* de compositores deste campo. Não esqueçamos que o compositor

indústria cultural, permanece a referência original devido a sua grande repercussão e posterior revisão crítica por diversos autores.

⁸ A idéia de hibridismo ou mestiçagem cultural é uma idéia recorrente nos estudos culturais sobre o Brasil. Lembramos, no entanto, que toda cultura é em algum grau híbrida e que este conceito deve ser tratado com cuidado especial a fim de não trazer de volta um conceito já ultrapassado: o de cultura pura. Portanto devemos constatar a pluralidade cultural da música brasileira, bem como a da música de Moacir Santos buscando ir além no sentido de identificar os elementos provenientes de cada instância nas *Coisas*. Sobre hibridismo ver CANCLINI, Nestor Garcia *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997 e ULHÔA, M; ARAGÃO, P. & TROTTA, F. *Música Híbrida: matrizes culturais e a interpretação da música brasileira popular*. Artigo elaborado para a ANPPOM, Belo Horizonte: 2001.

nunca negou, muito pelo contrário, suas intenções de diálogo com o campo erudito. A este respeito Moacir declarou:

“eu, quando na minha vida de estudos, fiquei muito entusiasmado com a erudição, o clássico... eu fiquei agarrado com a palavra “opus”. Quando eu cheguei na gravação (do álbum “Swings with Jimmy Pratt, de Baden Powell), a convite do Baden, no estúdio, o moço desceu da técnica e disse: maestro, qual é o nome dessa (composição)? Eu disse: isso é uma coisa. Porque? Porque eu gostaria de dizer opus 5(...)” (em entrevista ao autor desta dissertação em 09/04/2006, transcrita no anexo 1, p.142).

Assim podemos constatar que Moacir Santos compôs e percebe, suas *Coisas*, tal como estão gravadas no álbum de 1965, localizadas numa instância que se aproxima da música erudita ou ao menos, quer que sejam recepcionadas desta forma, sem que se percam, no entanto, suas características ligadas à música popular. Não seria demasiado afirmar que pelo menos parte da recepção de sua obra vai, em maior ou menor grau, neste mesmo sentido, a julgar pela edição integral das partituras das *Coisas* lançadas em 2005. Sua regravação no *Compact Disc (CD) Ouro Negro* (2001), tal como no campo da música erudita, procura ser fiel ao pensamento original do compositor, atendo-se a esta figura privilegiada e perpetuando a noção de obra acabada, conceitos tão caros à música erudita tradicional⁹. A julgar pela recepção da crítica especializada ao relançamento do álbum *Coisas*, Moacir Santos é um compositor de “obras-primas” da música brasileira: “O contexto em que surgiu a **obra-prima** ‘Coisas’, o primeiro disco autoral de Moacir Santos, de 1965, diz muito sobre ele (...)” (Hugo Sukman em “O Globo”, 10-08-2004, grifo meu); “Trata-se de um **marco** na música instrumental brasileira” (Tarik de Souza, JB Online, acesso em: 21-10-2005, grifo meu); “Foi o último e o melhor disco de “samba-jazz” feito no Brasil daquela época: uma **obra-prima** de música instrumental, com raízes

⁹ A respeito da importância dos conceitos de autor e obra na musicologia tradicional ver o artigo RANDEL, Don Michael, The canons in the musicological toolbox in: BERGERON, K. (1992).

ardentemente brasileiras e uma certa tintura jungle, ellingtoniana (...)” (Rui Castro em “O Estado de São Paulo”, 24-8-2004, grifo meu).

Esta aparente contradição da música de Moacir Santos, na qual convivem as instâncias popular e erudita, gerou, no seu caso específico, uma interessante situação: ao empregar procedimentos eruditos como a preocupação modernista com a inovação ou a escrita aplicada à composição de levadas para a seção rítmica, o músico promove um desdobramento original em sua composição com relação à música de seus contemporâneos. Acontece que não era prática muito desenvolvida a composição de levadas originais para esta seção dos conjuntos de MPB, embora os arranjos de Pixinguinha e Radamés Gnatalli sejam antecedentes generosos, conforme veremos no final do capítulo 2 (onde analisamos uma pequena amostra da composição para seção rítmica nestes compositores). Os instrumentos que a compõe eram, e ainda o são, na maioria das vezes, tocados intuitivamente sobre levadas que estão no imaginário popular, como samba ou baião. Nas *Coisas*, por exemplo, raros são os momentos em que, ao contrário da maioria esmagadora das composições de MPB, se substitui um ritmo original de bateria por uma simples indicação de *samba*, por exemplo, para o baterista. Apesar de as partituras originais das *Coisas* terem se perdido, sabe-se, através de outras partituras de composições de Moacir Santos e de depoimentos dos músicos que gravaram o álbum em questão, que Santos compõe para cada instrumento da seção rítmica, muitas vezes usando ritmos originais, criados especificamente para cada composição¹⁰. Pelos motivos expostos acima, este capítulo é dedicado a questões presentes tanto nas composições de Moacir Santos quanto

¹⁰ Entrevistamos Geraldo Vespar, guitarrista e violonista e Elias Ferreira, percussionista, além do próprio compositor. Ambos participaram da gravação do álbum *Coisas*, além de outras gravações de arranjos e composições de Moacir Santos.

nas falas do compositor e nas falas sobre o compositor: as questões da música negra e da bipartição popular e erudito.

1.2 A música popular brasileira a partir do final da década de 1950 e a valorização da cultura negra.

Em abril de 1958, Elizete Cardoso, cantora já conhecida na época, lançou um LP (*Long Playing*) que viria a ser considerado um marco na história da música popular brasileira (daqui por diante referida como MPB): *Canção do Amor Demais* (1958). Trata-se de um álbum contendo composições da dupla Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim que ainda não eram conhecidas do grande público. Jobim também participou do LP como arranjador e pianista. Neste registro ouve-se ainda, pela primeira vez, a famosa levada de João Gilberto ao violão, muitas vezes identificada como a principal característica da Bossa Nova: a batida era uma síntese do samba tradicional, estilizado em uma nova forma de acompanhar ao violão, mais rítmica e sucinta que a tradicional¹¹. Poucos meses depois, João Gilberto lançou o compacto *Chega de Saudade*, consolidando o novo estilo na canção homônima de Jobim e Moraes. Estes dois registros são considerados como fundadores da Bossa Nova, movimento que inaugura uma nova fase da MPB¹².

No entanto, podemos remontar a 25 de setembro de 1956, a estréia do espetáculo *Orfeu da Conceição*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para melhor contextualizarmos esta nova fase. Concebida por Vinícius de Moraes, com base no mito grego de Orfeu, a peça era, segundo o próprio [s.d.] em texto apresentado no programa da

¹¹ O ritmo básico da Bossa Nova que João Gilberto criou dura dois compassos. Sua mão direita pode ser decomposta em duas vozes sendo a primeira tocada pelo polegar, correspondendo ao esquema rítmico do surdo do samba tradicional e a segunda pelos demais dedos, correspondendo ao tamborim. O assunto será abordado mais extensamente no capítulo 2. Sobre as “três fases rítmicas” do samba e a levada de João Gilberto ver artigo de Gilberto Mendes em Campos, 1974, p.139.

¹² O assunto será aprofundado na seção de definição de termos.

peça, “uma tragédia negra carioca” (apud Cabral, 1997, p.100) onde se realizava a transposição da mitologia grega para o contexto das “favelas, macumbas, clubes e festejos negros” (apud Cabral, 1997, p.100) do Rio de Janeiro. A peça, que tinha o elenco constituído por negros, marca o início da parceria de Moraes e Jobim, este último diretor musical e arranjador, além de Luis Bonfá ao violão e cenário de Oscar Niemeyer. Assim essa nova fase da MPB nasce em sintonia com uma tendência importante na época: a valorização da cultura negra. Na verdade essa valorização não era nova. Em 1926, trinta anos antes, portanto, Gilberto Freyre já apontava, em artigo para o *Diário de Pernambuco*, que o poeta francês Blaise Cendrars, era um dos principais motivadores de um “movimento de valorização do negro” no Rio de Janeiro (Freyre *apud* Vianna, 2002, p.95). Desse movimento se beneficiariam, e também contribuíram a seu favor, alguns músicos ligados às comunidades afro-brasileiras cariocas como Pixinguinha e Donga e, futuramente, o pernambucano Moacir Santos.

1.3 Música negra

Com o início do processo de descolonização do continente africano, a partir do final da 2ª Guerra Mundial, e o florescimento do movimento negro nos EUA, a partir da década de 1950, cresce o movimento mundial de valorização da cultura africana e afro-americana, que se fez sentir com grande força no campo da música, especialmente naquela considerada de origem afro-americana¹³, como foi o caso do jazz. Em 1943, Duke Ellington, o mais importante dentre os compositores/arranjadores negros do jazz, apresentou *Black, Brown and Beige: A Tone Parallel to the History of the Negro in América* (1958), uma

¹³ O Mesmo Blaise Cendrars é citado junto a Strawinski, Valéry e outros argumentando que o “jazz é a intensidade da vida” (Hobsbawm, 1990, p.73).

pretensiosa composição de 45 minutos em três movimentos, que ilustra musicalmente a história dos negros americanos desde sua retirada da África até a 2ª guerra mundial. Segundo Eric J. Hobsbawm em *A História Social do Jazz*, Ellington “deu ao blues sua forma orquestral” (1990, p.119), embora não tenha tentado “introduzir nada da arquitetura da música clássica, como fizeram alguns compositores de jazz moderno” (Hobsbawm, 1990, p.73). O próprio fato de que um intelectual do porte de Hobsbawm tenha dedicado este extenso estudo, escrito entre 1959 e 1961, onde destaca a predominância do negro no jazz, bem como o “sentimento racial pró-negro” (Hobsbawm, 1990, p.275) da crítica de jazz, e que se revela um amante do gênero, é também um sintoma dessa valorização. Na verdade essa valorização era reforçada não só por tendências internacionais, mas também pela união do nacionalismo de intelectuais e compositores como Mario de Andrade, César Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri, os dois últimos influenciados pelas idéias do primeiro¹⁴.

Somente nos dois anos adjacentes ao de 1965, quando o álbum *Coisas*, de Moacir Santos, foi lançado, podemos citar, um ano antes, a “descoberta” da cantora negra Clementina de Jesus por Hermínio Bello de Carvalho, e o lançamento de *Os Afro-sambas* de Baden Powell e Vinícius de Moraes, um ano depois, em 1966. E em 1965: *Elizeth sobe o morro*, onde a cantora interpreta *sambas de morro*, acompanhada por Nelson Cavaquinho ao violão, Nara Leão grava sambas de Zé Kéti e Cartola, este último encontrado e “resgatado”, após anos de ausência nos meios musicais, lavando carros como meio de subsistência. O jazz e o samba, gêneros considerados de origem afro-americana, são então

¹⁴ Lembramos, no entanto, que esse nacionalismo não prescinde do universal e da idéia da contribuição das três raças para a configuração da cultura (e música) brasileira. Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* (2006) recusa a representação do Brasil sem a concorrência de elementos universais e através de

revistos e revalorizados sob esta nova ótica; e a MPB se reinventa com o elemento negro cada vez mais presente em seu universo. Inúmeros outros exemplos, brasileiros ou estrangeiros, poderiam ser aqui apresentados, sendo diversos deles muito eloqüentes.

Mas o que era a música negra para as pessoas que promoveram esta referida valorização na MPB? Os pesquisadores brasileiros, desde Mario de Andrade até Carlos Sandroni, são unânimes em afirmar que o samba, e mesmo a MPB, num contexto mais abrangente, são constituídos, em um grau considerável, por elementos que poderiam ser identificados como de origem africana ou afro-brasileira. O problema, praticamente insolúvel, é identificar quais são estes elementos específicos, discerni-los em cada caso e remontar à sua origem na cultura africana, cultura esta que é de grande complexidade, dada a diversidade dos numerosos povos africanos. Além disso, devemos levar em conta os séculos que nos separam da importação dos escravos africanos. Este é um trabalho de grandes proporções que, diga-se de passagem, está longe de ser realizado a contento na etnomusicologia brasileira, mesmo porque se depara com o complexo problema da origem¹⁵. No entanto, a idéia de que o elemento negro está presente no samba e nos diversos ritmos da música brasileira tornou-se corrente no universo dos que protagonizaram esta referida transformação da MPB.

apenas uma raça. Sobre o assunto ver NAVES, Santuza Cambraia. (1998), *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas.

¹⁵ Em artigo publicado no caderno Mais!, da Folha de São Paulo, em 14/11/1999, p.3, o antropólogo Hermano Vianna escreve: “Até recentemente, a maioria dos estudos sobre ‘tradições negras’ era prisioneira da idéia de ‘raízes’. Os pesquisadores tentavam encontrar no continente americano, e onde mais que comunidades negras se estabelecessem, as ‘sobrevivências’ de costumes de povos africanos, que seriam julgadas autênticas ou não a partir do grau de fidelidade com que a origem era preservada (...) O rizoma - por exemplo, a grama - não tem uma raiz central, mas sim é alimentado por uma rede descentralizada de microrraízes. A música afro-americana também não possui uma raiz fincada em algum descampado subsaariano, mas sim criou uma malha de tradições interconectadas de tantas maneiras, e com tantos curto-circuitos internos, que faz com que qualquer ritmo seja simultaneamente pai, filho, mãe, primo de todos os outros ritmos”

Carlos Sandroni (2001), em *O Feitiço Decente*, analisa as transformações ocorridas no samba a partir de 1930, quando se forja um novo paradigma para este ritmo. E levanta a questão da síncope, muito freqüentemente considerada como evidência e característica maior da cultura africana na música brasileira. No entanto, não há, segundo ele, nenhuma prova documental sólida que comprove a origem africana da síncope. A própria idéia da síncope seria na verdade uma “noção gerada para as necessidades da prática da música clássica ocidental”, e não um conceito universal.

Segundo Sandroni, a dificuldade de etnomusicólogos em notar a complexa rítmica africana conforme os padrões europeus levou estudiosos, como Simha Arom e Gehrard Kubik, a abandonar os compassos e a idéia de síncope como instrumento de análise daquela música.

O musicólogo Eurico Nogueira França, no artigo *The negro in brazilian music*, foi um dos primeiros a assinalar esta diferença de concepção entre a métrica gerada para as necessidades da música européia e aquela de origem afro-brasileira:

“Mesmo antes do advento da música moderna, com o fortalecimento rítmico sem dúvida refletindo culturas musicais primitivas, a criação musical européia tem se utilizado de ritmos múltiplos, mas de modo diferente do nosso. (...) No caso afro-brasileiro, no entanto, a rítmica múltipla é baseada em unidades métricas menores que as usadas na métrica européia. Nossa fórmula típica semicolcheia, colcheia, semicolcheia... **claramente não tem nada a ver com a unidade da colcheia.** (França, 1966, p. 48-9, grifo meu)¹⁶.

¹⁶ “Even before the advent of modern music, with a rhythmic strength undoubtedly reflecting primitive musical cultures, European musical creation has made use of multiple rhythms, but in a different way from ours. (...) In the Afro-Brazilian case, however, the multiple rhythm is based in smaller metrical units than those used in European metrics. Our typical formula *crotchet, semicrotchet, crotchet*... has clearly nothing to do with *crotchet unit*”.

Acontece que as frases rítmicas da música africana parecem estar baseadas na “mistura entre unidades de tipo binário e ternário” (Sandroni, 2001), exatamente como ocorre em diversos casos da MPB, especialmente naqueles tratados como de origem afro-brasileira, como os *Afro-sambas*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes e nas *Coisas*, de Moacir Santos, mas também na composição *Surfboard*, por exemplo, de Antônio Carlos Jobim. Assim embora os elementos específicos da música africana sejam de difícil identificação na música brasileira, correspondências de caráter mais generalizantes podem ser feitas, tomadas as devidas precauções.

A esse respeito, Mukuna (2000) afirma que pouca coisa na MPB pode ser considerada de origem bantu, devido à semelhança entre a cultura musical de diferentes grupos étnicos africanos. No entanto, afirma que reconheceu, em um terreiro de candomblé na Bahia, padrões rítmicos executados num agogô, atribuídos pelos executantes à herança bantu, como sendo realmente desta cultura; e que pesquisadores da Nigéria tiveram experiência semelhante na mesma ocasião. Nosso posicionamento com relação à análise das origens africanas da MPB é manter uma atitude cautelosa, pois é muito difícil saber se determinado elemento musical tem realmente origem na cultura africana e no sincretismo americano, por ocasião da transplantação desta cultura ao Brasil via escravização de africanos, ou se ele foi depois atribuído a esta cultura e, como tal, empregado pelos compositores que pretendiam fazer música de caráter *negro* no século XX. Considerando-se que o foco de interesse desta dissertação é a composição em si e não a presumível origem dos materiais empregados, esta questão torna-se pouco relevante. O foco deve ser a

atribuição que o compositor, no caso, Moacir Santos, designou aos materiais musicais por ele utilizados e qual a sua intenção ao fazê-lo¹⁷.

1.4 Duas instâncias: o popular e o erudito.

A bipartição das músicas entre as instâncias popular e erudita também desempenha um papel importante no universo dos atores envolvidos. Tanto Antônio Carlos Jobim, o compositor mais destacado dessa fase da MPB inaugurada pela Bossa Nova, assim como Moacir Santos e Radamés Gnattali parecem circular com desenvoltura pelas duas, trazendo elementos de uma para a outra, realizando uma fusão que só alguém como Jobim, que teve formação erudita, inclusive de composição e orquestração e trabalhava em *nightclubs* como pianista ou, mais tarde, compositor e arranjador em esquemas da indústria cultural, poderia fazer. O referido espetáculo, *Orfeu da Conceição*, com sua transposição do mito grego para a favela carioca, realiza este cruzamento, se alimentando de seus contrastes.

É claro que a idéia de misturar estes elementos não era nova, sendo inclusive bastante comum na época. Um exemplo significativo disto no ambiente cultural da década de 1950 é o programa de rádio *Quando os maestros se encontram*, na emissora mais importante da época, a Rádio Nacional, no qual A. C. Jobim (assim como Moacir Santos) apresentou suas composições mais ambiciosas, embora ainda não pertencesse ao elenco da radiodifusora.

¹⁷ Sobre a questão das origens da MPB, na qual a música africana certamente está representada, citamos o artigo de Napolitano e Wasserman: "(...) podemos nos concentrar basicamente em duas grandes correntes historiográficas: a primeira diz respeito à discussão quanto à "busca das origens", ou seja, a raiz da "autêntica" música popular brasileira. A segunda corrente historiográfica procura criticar a própria questão da origem, sublinhando os diversos vetores formativos da musicalidade brasileira, sem necessariamente, buscar o mais autêntico. Desde já, colocamo-nos nesta segunda perspectiva" (in Revista Brasileira de História, 2000, p.168).

O programa havia sido criado para prestigiar os maestros da emissora, que trabalhavam muito escrevendo arranjos novos para cada programa em que se apresentavam dezenas de cantores da casa. Boa parte dos maestros também fazia música e raramente tinha oportunidade de apresentá-las. Como, geralmente, eram **músicas eruditas ou para-eruditas**, tinham que recorrer a Rádio Ministério da Educação e Cultura, que continuava honrando a orientação do seu criador, Roquette-Pinto, com uma programação sem qualquer concessão de caráter comercial. Alguns dos melhores regentes e orquestradores pertenciam ao elenco da Rádio Nacional: Radamés Gnattali, Lírio Panicalli, Léo Peracchi, Alexandre Gnattali, Romeu Ghipsman, Romeu Fossatti, Eduardo Patané, Ercoli Varetto, Francisco Sergi, Alberto Lazolli, **Moacir Santos**, Severino Filho, Gustavo de Carvalho e Francisco Duarte (o maestro Chiquinho) (Cabral, 1997, p.87, grifos meus).

Assim temos o que se pode chamar de uma cultura do cruzamento de campos diversos, mas não opostos: da cultura européia com a africana e do popular com o erudito. A MPB sempre se alimentou de alguma forma desta fusão, que parece estar mesmo no seu âmago, como se pode verificar em composições de Pixinguinha ou de Radamés Gnattali. É notável, no entanto, a valorização do elemento negro e a presença erudita na criação da composição e arranjos de MPB neste momento da música brasileira:

“O cenário bossanovista pontua fortemente um momento de transição na música popular, um momento em que informações da cultura erudita penetram o campo do popular, tensionando esse domínio. Os compositores do final dos anos 1950, no Brasil, vivenciaram (...) a prática de experimentações formais condizentes com um mundo marcado pela transitoriedade e pelo excesso de informações” (Naves, 2004, p.84).

Em substituição a bipartição popular e erudito, que já não dá conta de descrever as práticas complexas da música de nosso tempo, Wisnik propõe os conceitos de *superficialidade* e *profundidade*, que abordarei brevemente aqui, como uma proposta pertinente. Segundo este autor, a *superficialidade* em música está em seus elementos mais aparentes: “continuidade temporal, regularidade rítmica, definição de região tonal, linearidade diretamente apreensível (geralmente melódica). A *profundidade* estaria ligada a

estruturas não-lineares, defasadas, irregulares ou assimétricas, texturas complexas” (1989, p.208-9). Wisnik enfatiza, ainda, que “as relações entre estes elementos são dialéticas e reversíveis” e cita exemplos de músicas tonais “profundas”, como a *Serenata de Schubert*, com suas “oscilações rítmicas” da melodia e o canto de João Gilberto que apesar de trabalhar sobre um repertório “comum” de sambas, desenvolve “uma rede precisa de nuances mínimas em múltiplos níveis (entoativos, rítmicos, timbrísticos, harmônicos, relação voz/instrumento), que supõem uma leitura vertical dos bastidores da canção” (1989, p.209). Sabemos que, a priori, toda redução das práticas musicais em conceitos tão gerais como os expostos acima são sempre discutíveis, mesmo que estes conceitos sejam aplicados não a músicas em si, mas a elementos discernidos presentes nas práticas destas músicas. No entanto, a bipartição popular/erudito nos parece especialmente daninha aos estudos de música brasileira, por não corresponder, nem de perto, às suas práticas no século XX, tornando-se a categoria *música híbrida*, que deveria constituir uma exceção, em uma regra quase geral, que engloba desde a música de Villa-Lobos e Guerra-Peixe, passando pela de Gnatalli e Gismonti, até a de Pixinguinha, Jobim e Guinga. Estes que são, em última análise, os compositores consagrados da música brasileira, têm os estudos sobre suas obras artificialmente divididos em música popular e erudita, prejudicando aos estudantes de um processo que se dá por inteiro, ou pelo menos por níveis que não são estanques e que se constituem numa unidade: a da música brasileira. Apesar da crítica, que inclusive já foi bastante repetida por diversos autores, não podemos fugir a essa bipartição por que, perpetuada por uma espécie de inércia cultural, ela persiste nas falas relacionadas a Moacir Santos, conforme assinalamos.

1.5 O nacional e o popular versus o universal e o *popularesco* .

Na verdade, desde a década de 1930, com o Estado Novo e os modernistas, que a questão da bipartição popular/erudito se colocava em primeiro plano na música e na cultura brasileiras¹⁸. Mario de Andrade no *Ensaio sobre a musica brasileira* escreveu: “A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (1928, pag.20), referindo-se ao folclore rural do país que deveria ser usado em maciças doses pela musica erudita (nacionalista) brasileira, a fim de que o país desenvolvesse, de uma vez por todas, sua nacionalidade¹⁹. Se a falta de fixidez era um problema na nossa cultura ainda tão jovem, especialmente se comparada às culturas europeias, o remédio era o uso constante do folclore nacional. É claro que este receituário não se restringiu a Mário de Andrade. Alejo Carpentier e Fernando Ortiz, em Cuba, Luiz Heitor e Luciano Gallet, no Brasil são alguns exemplos dentre muitos intelectuais latino-americanos que tinham em comum o projeto de construção da nacionalidade a partir do folclore²⁰. Este verdadeiro *tesouro nacional* deveria ser ensinado nas escolas, a fim de *educar* o povo com sua *verdadeira* música. Sim, porque havia também a falsa. A nascente indústria cultural de então veiculava pelo rádio principalmente a nova música popular urbana que surgia nos grandes centros. Esta música não se encaixava nos ideais modernistas por ser influenciada por estrangeirismos considerados decadentes, e por ser comercializável. Na verdade ela refletia toda a diversidade da *polis* de então, com sua mistura de ritmos estrangeiros a músicas de grupos sociais inferiores, abertas a todo tipo de

¹⁸ Temos como precursores do nacionalismo musical no Brasil Brasília Itiberê, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, dentre outros. Ver MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização. 1983 p. 93 – 110.

¹⁹ “(...) uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista só tem que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.” (Andrade, 2006, p. 13).

influência e moldadas para a comercialização capitalista. Para este tipo de música Mario de Andrade cunhou a expressão *música popularesca*, obviamente pejorativa, e que se contrapunha à nobreza da música popular (termo que hoje foi substituído por música folclórica)²¹. Assim, o campo da música popular se parte em dois novos campos. O primeiro era nocivo e devia ser combatido, o da música popular urbana. O segundo, da música folclórica, era a verdadeira expressão de nosso povo e devia ser ensinada em gigantescos corais infantis estado-novistas idealizados por Villa-Lobos, entre outros, (uma certa contradição aí: ensinar ao povo sua própria música) e também utilizada pelos compositores eruditos de então, que deveriam trabalhá-la, afim de criar uma música erudita autêntica nacional. A associação da música erudita nacionalista ao folclore tem por finalidade se opor às suas outras metades: a música erudita de vanguarda, europeizada e decadente e a música popular urbana. Se, num primeiro momento, Mario de Andrade e os modernistas flertaram com a vanguarda européia, a partir da década de 30, esta começa a ser identificada ao esgotamento e decadência daquela cultura. Embora Villa-Lobos nunca tenha abandonado totalmente procedimentos composicionais associados à vanguarda, especialmente à Stravinsky, como o polimodalismo ou a polirritmia, pode-se enxergar na passagem dos *Choros* às *Bachianas* um certo *recuo*, digamos assim, com relação ao emprego de procedimentos do receituário vanguardista.

“Está formada a cadeia conflitual bem típica da discussão brasileira: a conjunção entre o *nacional* e o *popular* na arte visa à criação de um espaço

²⁰ Sobre o assunto ver QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e som da nação: A idéia da mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928 – 1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

²¹ A crítica de Mario de Andrade ao estrangeirismo na música brasileira não era, no entanto, totalmente excludente e radical. Havia inclusive uma certa tolerância para com as influências do jazz no maxixe, (que possivelmente se referiam às práticas de Pixinguinha, dentre outros) embora o mesmo não se possa dizer do tango argentino: “Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. (...). E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem... Bem mais deplorável é a expansão da melodia chorona do tango” (Andrade, 2006, p. 21).

estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista, representada pelos sinais de ruptura lançados pela *vanguarda estética* e pelo *mercado cultural* (onde, no entanto, foi se aninhar e proliferar em múltiplas apropriações um filão da cultura popular). Essa constelação de idéias já era incisiva, mas implosiva na música nacional-erudito-popular de 30 e 40, e se tornará decisiva e explosiva na área musical durante as movimentações da década de 60” (Wisnik, 2004, p.134).

O salto dado por Wisnik, da década de 1930 e 40 à década de 1960 nos é adequado. Nesta última década, compositores como Camargo Guarnieri (1907- 93) e Guerra-Peixe (1914-93), dois mestres do nacionalismo brasileiro, já haviam atingido a maturidade musical e difundido as idéias modernistas sobre o folclore nacional a seus alunos e ouvintes, idéias que foram se tornando cada vez mais conhecidas com os esforços nacionalistas. Guarnieri, compositor de técnica sólida, havia se tornado o mais empenhado defensor do nacionalismo musical, tendo escrito, em 1950, a *Carta aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, onde explicava os motivos de sua revolta contra o dodecafonismo difundido no Brasil pelo alemão H.J. Koellreutter. Guerra-Peixe havia atravessado sua fase dodecafônica ligada a Koellreutter, entre 1944 e 1949 e retornara ao nacionalismo folclorista, a partir da década de 1950 (Mariz, 1985, p.239-40). Curiosamente muitos dos alunos de Guerra-Peixe (e de Koellreutter também) eram músicos, compositores e arranjadores que circulavam pela música popular urbana. Esta música agora se sofisticava sem preconceitos antimercadológicos ou antivanguardistas, ganhando terreno no gosto não só da audiência popular radiofônica de então, mas também da classe média e elite intelectualizadas das grandes cidades, especialmente do Rio de Janeiro. Na verdade muitos alunos de Guerra-Peixe eram membros desta classe, à qual Moacir Santos, também aluno de Guerra-Peixe, certamente *não* pertencia. Moacir declarou em entrevista realizada pelo autor desta dissertação (presente no anexo 1) que Guerra-Peixe, um compositor “muito

pesquisador”, lhe ensinara em aula que “o negro nunca alcançou” a terça maior, advindo daí a utilização da terça abaixada, também conhecida como *blue note* na música negra norte-americana²². O historiador Eric Hobsbawm cita algumas “peculiaridades” do jazz dentre as quais a “combinação de escalas africanas com harmonias européias. A expressão mais conhecida dessas peculiaridades é a combinação da escala *blue* – a escala maior comum com a terça e a sétima abemoladas” (1990, p.42). Esta informação sobre a origem sincrética da ambigüidade da utilização da terças na música negra, verdadeira ou falsa, poderia ter chegado a Moacir Santos via EUA, país no qual é bastante difundida, ou Europa e configuraria mais um estrangeirismo indesejável da *musica popularesca*. Mas veio, segundo Moacir Santos, do contato com um representante legítimo do nacionalismo musical: Guerra-Peixe, que instrumentava um negro, com aparato técnico para que sua música *soasse* negra²³.

A música popular urbana de então soube utilizar diversas tendências muitas vezes supostamente conflitantes, para enriquecer sua atuação. Antropofágica, ela se alimentou tanto da música erudita nacionalista ou de vanguarda quanto da música folclórica, sem perder de vista a indústria cultural. Por esse motivo, muitos viram na bossa nova de Antônio Carlos Jobim e João Gilberto um movimento verdadeiramente importante para a cultura do país, que superava a bipartição popular/erudito, mostrando sua inconsistência:

“A bossa nova foi talvez o primeiro momento da chamada música brasileira no qual a artificialidade da discussão *popular* versus *erudito* foi revelada e desmoralizada. A falsa questão foi, por seu intermédio, superada. A bossa nova jamais se transformou em forma popular. Não toca nos bailes, o povo não a compõe nem a repete. Tampouco se fez música chamada erudita. Nem

²² A afirmação refere-se ao uso de sons diferentes daqueles definidos pela afinação temperada ocidental.

²³ A hipótese de que Guerra-Peixe possivelmente aprendeu tais técnicas a partir da audição e estudo da música negra norte-americana, e não da africana ou afro-brasileira, não invalida o fato de que este compositor tinha uma ligação muito forte com a escola nacionalista, característica que certamente estava presente em suas aulas.

popular, nem erudita: gênero próprio, original, indefinível, por isso rico” (Távola, 2002, p.55).

Posteriormente, com o esvaziamento do projeto modernista/nacionalista para o Brasil, o uso do folclore e a retórica nacionalista ironicamente ficaram a cargo de músicos como Moacir Santos, Edu Lobo, Antônio Carlos Jobim e Egberto Gismonti, ligados ao quadro da música popular urbana²⁴. Isto pode ser creditado ao fato de a música erudita do país ter ficado reduzida principalmente a esquemas universitários, graças, em parte, ao hermetismo das propostas vanguardistas que se seguiram na década de 1970 e ao seu próprio isolamento social em um país de terceiro mundo, sem dinheiro estatal suficiente para custeá-la plenamente. Por outro lado, as *manifestações populares* (leia-se folclóricas) supostamente anônimas, ganham sujeitos de sucesso na indústria cultural de massa como é o caso de Selma do Coco e Mestre Salustiano que se tornaram fenômenos de venda na década de 1990 (Sandroni, 2004, p.32).

1.6 A trajetória de Moacir Santos.

A trajetória de Moacir Santos, um compositor e arranjador negro, nascido em 1926, em São José do Belmonte, no interior do estado de Pernambuco, torna-se mais provável sob esse horizonte. A atividade profissional de Moacir Santos havia sido intensa desde que chegara ao Rio de Janeiro, em 1948, após uma infância pobre e precoce atividade como músico ou diretor de bandas de música e intensa peregrinação pelas cidades nordestinas durante a adolescência. Na então capital da República, ingressara na Rádio Nacional no mesmo ano de chegada, atuando como instrumentista. Em 1951 seria contratado como

²⁴ Sobre o assunto nos diz Gilberto Mendes, em 1968: Os nacionalismos da música erudita pretendem um meio termo impossível; (...) Na realidade fazem uma música popular encasacada para Teatro Municipal. Seu objetivo só pode ser alcançado mesmo no plano da música popular. Nenhum ponteiro de toda a suposta “escola brasileira” erudita supera em força expressiva e ‘beleza’ o de Edu Lobo” (Campos, 1974, p.136).

arranjador e regente desta emissora, que era a mais popular e poderosa da época, e que tinha em seu quadro importantes maestros, como Radamés Gnattali, Lírio Panicalli e Léo Peracchi. Em 1956, no mesmo ano de estréia do espetáculo *Orfeu da Conceição*, Moacir retornou de São Paulo, onde vivera dois anos como diretor musical da Orquestra da TV Record de São Paulo, e retomou a suas atividades na Rádio Nacional, no Rio de Janeiro. Ainda neste ano, trabalhou como assistente do compositor Ary Barroso, na gravadora Rosemblit, e como condutor de orquestras em gravações da Copacabana Discos. Naquele mesmo ambiente que propiciara o surgimento de um espetáculo como o *Orfeu da Conceição*, onde a cultura clássica era revista sob uma nova perspectiva que incorporava os negros moradores de favelas no Rio de Janeiro como protagonistas, Moacir Santos, um negro de origem humilde, procurava aumentar seus conhecimentos de Teoria, Harmonia, Contraponto e Fuga e Composição, estudando música com destacados professores e compositores, como Paulo Silva, José Siqueira, Virgínia Fiuza, Cláudio Santoro, João Batista Siqueira, Nilton Pádua, Guerra-Peixe e H. J. Koellreutter. Na realidade iniciou tais estudos no ano em que chegou ao Rio de Janeiro, em 1948, e quatro anos depois, em 1952, estudaria a técnica dodecafônica com o compositor Ernst Krenek, que havia vindo ministrar um curso de férias:

No ano seguinte (1952), (Moacir Santos) matriculou-se no Curso de Composição do Professor Ernst Krenek, realizado no Curso Internacional de Férias, em Teresópolis (RJ). O professor ministrou, na primeira aula, os preceitos e regras da Técnica dos 12 Sons, sistema criado por Arnold Schoenberg. Como o instrumentista não falasse inglês nessa época, Koellreutter, diretor artístico do curso, serviu de intérprete para a comunicação entre professor e aluno, que surpreendeu Krenek e Koellreutter ao compor, de imediato, uma música no novo método de composição (Albin, 2006).

Os esforços de Moacir Santos o transformariam em um dos mais requisitados compositores/arranjadores do Brasil na primeira metade da década de 1960, compondo, arranjando e conduzindo orquestras para gravadoras, teatros de revistas, televisão e filmes para o cinema. Somente no ano de 1963, para restringir a amostra, Moacir escreveu os arranjos de *Vinicius & Odette Lara* (1963), o primeiro LP da *Elenco*, gravadora de histórica importância de Aloysio de Oliveira; da faixa *Nanã*, de autoria do próprio Moacir Santos, no LP de estréia de Nara Leão, também na *Elenco* (1964) e do LP *Elizete Interpreta Vinicius*, lançado pela companhia *Copacabana*, com quatro canções suas em parceria com Vinicius de Moraes além de compor música para o filme *Seara Vermelha*, de Rui Aversa, baseado no livro homônimo de Jorge Amado. O ano de 1965 também foi importante para sua carreira, pois foi o ano em que gravou seu primeiro álbum, o *Coisas*, para o selo *Forma*, além de escrever a trilha sonora de quatro filmes: *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, *Os Fuzis*, de Rui Guerra, *O Beijo*, de Flávio Tambellini e *Amor no Pacífico*, de Zygmunt Sulistrowski. Este último foi sua primeira trilha sonora para um filme norte-americano e lhe valeu uma passagem aérea do Itamaraty para assistir a pré-estreia do filme nos Estados Unidos da América, país onde residiria a partir de 1967 até o ano de sua morte, em 2006, e onde exerceria também intensa atividade musical, trabalhando em trilhas para cinema, inclusive na equipe de Henry Mancini (em 1968) e Lalo Schifrin (em 1970). Também lançaria, naquele país, três álbuns pelo selo *Blue Note*, o primeiro deles indicado ao *Grammy Award*, e um pelo selo *Discovery Records*, além de manter suas atividades regulares como professor. Desde o início da década de 1960 Moacir Santos ministrou aulas particulares a numerosos músicos, muitos deles ligados à bossa nova, a ponto de ter sido considerado “o patrono da bossa nova” (apud Albin, 2006). Dentre seus alunos podemos destacar: Baden Powell, Sergio Mendes, Nelson Gonçalves, Pery Ribeiro, Nara Leão, Dori

Caymmi, Darcy da Cruz, Carlos Lyra, Paulo Moura, Roberto Menescal, Maurício Einhorn, Oscar Castro Neves, Geraldo Vespar, Chiquito Braga, Marçal, Bola Sete, Dom Um Romão, João Donato, Aírto Moreira, Flora Purim, Raul de Souza e Chico Batera. Moacir Santos prosseguiu com a atividade regular de professor nos EUA, tendo se tornado membro da *MTAC (Music Teachers Association of Califórnia)* em 1977.

1.7. Definição dos termos

1.7.1 Música popular brasileira

Entendemos por *música popular brasileira*, também apresentada sob a sigla MPB, em maiúsculas, uma categoria que ganha esta denominação na década de 1960, mas cujo objeto nasce no início do século XX, ainda próximo à sua origem folclórica, do qual a gravação de *Pelo Telefone*, de 1917, é o exemplo mais conhecido. Tem um corte no início da década de 1930, quando florescem Carmem Miranda, Almirante, Noel Rosa e outros junto ao período de fixação da então nascente indústria cultural dos sambas, marchas e gêneros afins no Brasil. Inicia uma terceira fase no final da década de 1950, normalmente delimitada a partir do ano de 1958 quando João Gilberto grava *Chega de Saudade* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, marco inicial da Bossa Nova. A MPB, ao contrário da música folclórica, não pode ser caracterizada sem problemas como música de transmissão oral uma vez que utiliza procedimentos tecnológicos do século XX, como a gravação e os meios de comunicação de massa. No entanto também não é considerada música erudita ou simplesmente música de massas. É antes de tudo uma espécie de fusão destas três instâncias, incluindo-se aí a música erudita de vanguarda, que encontrou grande repercussão não só no Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ou na música

instrumental de Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti, mas em diversos outros setores da MPB. Em nosso auxílio gostaríamos de citar Carlos Sandroni:

De fato, no decorrer da década de 1960, as palavras *música popular brasileira*, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traços de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos. E, no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas logo serviriam para delimitar também um certo campo no interior daquelas músicas. Este campo, embora amplo o suficiente para conter um samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado mais próximo do folclore) e a bossa nova de um Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita), era suficientemente estreito para excluir recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo *rock* anglo-saxão (Sandroni, p.29, 2004).

1.7.2 Composição e arranjo

Dois outros termos de difícil separação nas *Coisas* de Moacir Santos também merecem nossa atenção: composição e arranjo. Partiremos da concepção segundo a qual, diferentemente do que ocorre na música erudita, a composição popular é normalmente dada pelo par melodia e cifra, conforme acontece nos *Real Books* de jazz ou *songbooks* de MPB e rock. O arranjo é muitas vezes um estágio posterior, mas não necessariamente, criado por um outro músico, o arranjador, no qual são compostas linhas melódicas secundárias ou contracantos que são distribuídos pelos instrumentos disponíveis, sejam eles voz e violão ou a formação completa de uma *big band*. Provavelmente haverá também a necessidade da criação de uma introdução e um final ou coda (talvez o *songbook* traga a melodia e a cifra da introdução e coda do arranjo original, ou seja, do primeiro arranjo criado para aquela música).

Assim, o arranjo é, na concepção aqui adotada, e que nos parece a mais próxima da realidade nos meios focados, algo intrínseco a qualquer composição de MPB ou outros

gêneros de música popular urbana, como o jazz, por mais simples e intuitivo que seja. Ele vem, idealmente, após a composição e antes da execução e é, normalmente, esta a divisão do trabalho adotada pela indústria cultural que produz MPB e outros gêneros. O Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro estabelece remunerações diferenciadas para o arranjador e para os executantes, em uma gravação (o arranjador, que freqüentemente também atua como instrumentista, tem remuneração mais alta, por arranjo, que o instrumentista por faixa gravada). No entanto ela pode também ser simultânea, como seria o caso raro de um músico como Hermeto Paschoal que, de improviso, compõe, arranja e executa simultaneamente uma nova música. A. C. Jobim também é um caso a parte, uma vez que suas composições já trazem contrapontos e secções especiais que normalmente seriam de responsabilidade do arranjador, restando a este o papel de instrumentar aquelas linhas que parecem intrínsecas à composição, como numa peça erudita.

O caso específico das *Coisas* de Moacir Santos também foge ao padrão uma vez que, a julgar por outras gravações das mesmas músicas arranjadas pelo próprio, em discos de outros músicos, anteriores ou posteriores ao LP em questão, a composição não pode ser reduzida à melodia e cifra, sem a perda de parte substancial da composição que está nos contracantos e disposição das vozes dos acordes, assim como nas levadas. Esta particularidade da composição de músicos como Antônio Carlos Jobim e Moacir Santos pode ser atribuída à sua proximidade do universo da música erudita, conforme vimos anteriormente, mas também à composição dos jazzistas norte-americanos, além de um desenvolvimento pessoal, intrínseco às suas obras.

O historiador Eric J. Hobsbawm escreve que, no jazz da primeira metade do século XX, a composição equivale à performance, que é criada a partir de certas convenções, e de um tema pré-definido:

“A ‘composição’ (de jazz) não passa de um ajuntar e modelar de idéias produzidas espontaneamente pelos músicos. É por esse motivo que o compositor de jazz de sucesso quase sempre foi um *band-leader* ou teve algum tipo de ligação permanente com uma orquestra” (Hobsbawm, 1990, p.153).

Ron Miller, em “*Modal jazz composition & harmony*” mostra que, tradicionalmente, a composição de jazz (*jazz composition*), era “um arranjo para *big band* composta por um arranjador” (1996, p.6)²⁵. Os grupos menores tocavam *standards*, blues ou remelodizações destes. Na década de 1960, segundo ele, um grupo de músicos, como Horace Silver e Wayne Shorter, que estudou música, inclusive erudita, na universidade, começou a expandir o conceito de *composição de jazz*. Passaram a escrever com maior liberdade com relação ao sistema tonal, à forma e a orquestração. Este conceito norte-americano de *composição de jazz*, que tem ligação com a idéia culta tradicional da composição, se aproxima muito da composição de Moacir Santos, sobretudo por esta mistura de conceitos oriundos das instâncias popular e erudita, mas também por outros fatores como instrumentação, harmonia e forma. Sabemos que Moacir Santos não estava imune a referências advindas do jazz dos Estados Unidos da América, país para onde emigrou no início da década de 1970, e que exerceu forte intercâmbio cultural com o Brasil no século XX. Assim, não é difícil imaginar Moacir Santos referenciando sua música pela concepção de composição de Duke Ellington, por exemplo.

²⁵ “*an arrangement for big band that was composed by the arranger*”.

CAPÍTULO 2

2. A SEÇÃO RÍTMICA

2.1 Definição:

O termo seção rítmica, também denominada “seção rítmico-harmônica” (Guest, 1996, p.69) ou *cozinha*, normalmente designa o conjunto de instrumentos que mantém a base rítmico-harmônica sobre a qual se desenvolvem melodias. A principal função desta seção é manter a levada, ou batida, uma espécie de ostinato rítmico e também harmônico, pois descreve as mudanças harmônicas, permitindo (e demandando) um certo grau de improvisação do executante. Segundo Sandroni:

“a batida não é simples fundo neutro sobre o qual a canção viria passear com indiferença. Ao contrário, a primeira nos diz muito sobre o conteúdo da segunda. A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor, permitem classificá-la num gênero dado, mas antes mesmo que tudo chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente *deu o tom*” (Sandroni, 2001 p. 14).

Ocasionalmente, alguns de seus instrumentos também executam contrapontos que podem estar mais ou menos integrados à levada ou mesmo à melodia principal, nesse caso geralmente como um recurso de contraste formal.

Na década de 1960, quando o *Coisas* foi gravado, um grupo de jazz ou de Bossa Nova, ou mesmo uma *big band*, nacional ou estrangeira, muitas vezes tinha essa seção constituída por bateria, percussão, baixo, guitarra ou violão, piano e, mais raramente, vibrafone. Alguns grupos também contavam com cavaquinho e violão de sete cordas, instrumentos mais associados ao *regional*, formação típica de choro, nascida na década de

1920, associada originalmente à *música regional* brasileira e que, normalmente, conta também com o violão de seis cordas, percussão e um solista²⁶. A gênese da formação da seção rítmica certamente pode ser atribuída às *jazz bands* norte-americanas de dança da década de 1920, de *New Orleans*, com piano, bateria, banjo, que mais tarde foi substituído pela guitarra e contrabaixo ou tuba, que muito provavelmente serviram de modelo inicial às orquestras brasileiras que surgem na mesma década²⁷. Segundo Aragão, que analisou as orquestras arranjadas por Pixinguinha entre 1929 e 1935, “além dos sopros havia uma seção de base harmônica formada geralmente por piano e/ou violão, banjo ou cavaquinho, tuba ou contrabaixo”; depois “somava-se a percussão, cujo perfil podia variar bastante de orquestra para orquestra, à exceção da bateria – utilizada por praticamente todas as orquestras cujas gravações tivemos oportunidade de analisar” (2001, p.45-46). Aragão assinala ainda a importância de Pixinguinha como introdutor de certas percussões, “instrumentos típicos dos morros cariocas”, que depois foram incorporados por outras orquestras (2001, p.46).

Uma boa execução dos instrumentos que compõe a seção rítmica é extremamente valorizada no mercado musical (e também o era, na década de 1960), exigindo-se dos músicos executantes, geralmente músicos profissionais, excelente noção rítmica. Esta habilidade só pode ser adquirida após anos de estudo ou de experiência profissional - geralmente, ambos - e conhecimento de gravações de referência, afim de que se incorpore as levadas necessárias à execução; e se traduz entre outras coisas, na capacidade

²⁶ Sobre o *regional* ver Cazes, 1998, p.85-89.

²⁷ As gravações da *King Oliver's Creole Jazz Band*, de 1923, por exemplo, contam com os seguintes instrumentos na seção rítmica: bateria, banjo, piano e, ocasionalmente, baixo (JAZZ, early recorded jazz: 1917-23. In: SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, versão eletrônica, [s.d.], [s.l.]).

metronômica de manter o andamento sem variações²⁸. Exige-se além disto, conhecimento e capacidade de improvisação harmônica bastante avançada em certos meios como o do choro, da música instrumental brasileira, ou do jazz, onde o pianista, ou o violonista tem que *seguir* harmonicamente a melodia dada pelo instrumento solista improvisador, ou uma cifra que somente delineia o acompanhamento desejado.

2.2 Revisão da literatura

O livro didático editado nos EUA *Inside the Brazilian Rhythm Section* de Nelson Faria e Cliff Korman (2001) é voltado para o estudo prático da seção rítmica brasileira: bateria, baixo, piano e guitarra são explicitamente citados enquanto a percussão é excluída. Na gravação de áudio, que acompanha o texto, porém, a percussão está presente, mostrando que os autores consideram este instrumento como integrante da seção rítmica de um conjunto de música brasileira, embora excluam a possibilidade de se estudá-la através de seu método. O livro apresenta uma transcrição cuidadosa de oito levadas, com partituras para cada um dos instrumentos focados, incluindo a bateria, e gravação de apoio.

Ian Guest (1996), no entanto, se detém um pouco mais na questão da percussão, e traz uma descrição dos instrumentos mais usados. Define o termo *levada* como a “base ou centro do som de um conjunto ou orquestra” (p.69, vol.1) e apresenta algumas, escritas para percussão, bem como a forma correta de grafá-las. Prefere o termo *seção rítmico-harmônica* que divide em duas subseções: a dos instrumentos de percussão, na qual está incluída a bateria e a dos instrumentos harmônicos. Refere-se também ao conceito de “fundo percussivo” como uma “frase rítmica que se repete obstinadamente” (p. 122, vol.2)

²⁸ Sabe-se que entre os percussionistas surgem verdadeiros maestros do arranjo ou composição para percussão, cujo conhecimento muitas vezes é ignorado pelo arranjador ou compositor tradicional, mesmo da área de música popular, por motivos que veremos adiante.

que, semelhante ao conceito de levada, se estende também aos sopros, que podem executá-lo. Explicita a prática muito comum da escrita “esboçada ou resumida” para seção rítmica onde os instrumentos harmônicos (baixo, violão/guitarra, piano e etc.) podem receber uma notação única com cifra e alguma indicação rítmica mais importante que não esteja pressuposta na levada. Já a bateria, que “tem a complexidade sonora de uma orquestra inteira de percussão” justamente pela multiplicidade de possibilidades de execução nos diversos instrumentos que a compõem, merece “atribuições e notações (que) costumam não passar de *esboços* de idéias, deixando a definição a critério do baterista” (Guest, 1996. p. 79, vol.1). Define ainda quatro tipos de “pulsação básica”, que seriam a matéria-prima com a qual se constroem as levadas: a sincopada brasileira (compreendendo o samba e suas variedades, baião, frevo, xaxado e etc.); a sincopada centro-americana (salsa, rumba, merengue, bolero, chá-chá-chá, beguine); a *swingada* (jazz, swing, blues, reggae, woogie, be-bop, ragtime); e a funkeada (rock, disco, funk, pop) (Guest, 1996. p. 86, vol.1).

Horace Silver, um dos mais importantes pianistas e arranjadores do jazz, no livro *The art of small combo jazz playing, composing and arranging*, traz conselhos para músicos iniciantes que são reveladores da prática do jazz a qual, sabemos, influenciou Moacir Santos e, em maior ou menor grau, diversos músicos brasileiros ativos na década de 1960. Sem propriamente definir o que entende por seção rítmica, delinea a sua execução:

“Os membros da seção rítmica devem constantemente ouvir o que está acontecendo à sua volta. Eles devem ouvir a banda como um todo e misturar-se. Eles não devem nunca se deixar levar por sua própria execução a ponto de se esquecerem que são parte de um time. A única exceção para esta regra é quando um membro da seção rítmica está solando.(...) A seção rítmica é a fundação e uma importante fonte de energia que impulsiona a banda e o solista a grandes alturas²⁹” (Silver, S/D, p.14).

²⁹ “The members of rhythm section must constantly listen to what is going on around them. They must listen to each other and blend together. They must never get so carried away or absorbed in their own playing that

Henry Mancini, no capítulo sobre seção rítmica do seu livro de orquestração (1986), lista doze instrumentos como integrantes desta seção: piano, celesta, guitarra (e violão), contrabaixo acústico, contrabaixo elétrico, bateria, tímpano, vibrafone, marimba, xilofone, sinos e harpa, e destaca piano, guitarra, contrabaixo e bateria como os mais usados³⁰. Exclui as percussões mais comuns (ainda que liste algumas mais utilizadas na prática de concerto como tímpanos ou sinos), às quais dedica um novo capítulo intitulado *ritmos e instrumentos latinos*, onde lista alguns instrumentos mais usados e levadas preconcebidas de samba, como bossa nova, baião, merengue e rumba, ainda que as primeiras soem um tanto exóticas para um brasileiro. Quanto a escrita para percussão, bateria, baixo guitarra e piano, recomenda uma escrita do tipo esboço, com cifras, linhas de baixo em alguns momentos e/ou principais eventos rítmicos. Especificamente sobre a bateria escreve: “Com profissionais experientes tudo que é realmente necessário na partitura para bateria é uma indicação de que tipo de ritmo é pedido. Eles se encarregam do resto”³¹ (1986, p. 190), mostrando esta prática bastante comum não só no que diz respeito à escrita da bateria, mas da seção rítmica como um todo, que se apóia fortemente e integra-se a partir da levada definida naquele instrumento.

O renomado arranjador Don Sebesky também dedica um capítulo de seu livro à seção rítmica (1979). Traça um pequeno histórico da seção nas décadas de 1950 e 60 (sem circunscrever em nenhum momento esta prática ao jazz, mas a sessões de gravação) que inicialmente contava com piano, baixo, bateria e guitarra. A partir dos anos 1960, destaca a entrada de diversos ritmos, como o rock e outros ritmos *pop*, que contribuíram para a

they forget they are part of a team. (...) The rhythm section is the foundation and an important energy force that propels the band and the soloist on to greater heights.

³⁰ Moacir Santos participou, no ano de 1968, da equipe de Henry Mancini de música para cinema como *ghostwriter* (compositor *fantasma*, que não recebe crédito autoral por sua participação na trilha sonora).

eletrificação da seção, com guitarras, baixos elétricos e teclados. Assinala também a “profunda impressão no cenário de gravação³²” (Sebesky, 1979, p. 165) causada pela Bossa Nova, na década de 1960.

O historiador Eric J. Hobsbawm escreveu uma *História social do jazz* (1990), entre os anos de 1959 e 1961, portanto aproximadamente na mesma época em que Moacir Santos concebeu as *Coisas* (início da década de 1960). Sua descrição dos “instrumentos rítmicos”, com um histórico detalhado de cada um deles toca em pontos centrais referentes à seção rítmica. Os instrumentos por eles listados neste capítulo são: bateria, percussões, baixo acústico (que substitui a tuba, mais usada inicialmente), guitarra (em substituição ao banjo), piano e, ocasionalmente, vibrafone e celesta (esta menos freqüentemente). Sobre esta seção nos diz, inicialmente:

“A evolução dos instrumentos rítmicos – mais uma vez, à exceção do piano que em *jazz* deve ser incluído nessa categoria – se dá, em primeiro lugar, no sentido de explorar possibilidades rítmicas mais sutis e, depois, em direção a uma espécie de fusão entre ritmo e melodia, algo totalmente novo na música européia, embora haja muitos precedentes africanos deste tipo. Como o ritmo é a batida do coração do *jazz*, e o meio de organização essencial dessa música, **a importância desses instrumentos, especialmente a bateria, é clara.**” (Hobsbawm, 1990, p. 137, grifo nosso).

Esta descrição não poderia ser mais adequada à música de Moacir Santos, assim como à música de diversos outros compositores e arranjadores ou instrumentistas que trabalhavam no Rio de Janeiro nas décadas de 1950 e 60, embora o que fizessem dificilmente poderia ser caracterizado simplesmente como *jazz*.

Alguns pontos desta citação são de especial valor. O primeiro deles é a importância do ritmo como “meio de organização essencial” e, especificamente da bateria, como

³¹ “With experienced professionals all that is really needed on the drum parts is an indication of what type of rhythm is wanted. They will do the rest”.

instrumento privilegiado na condução desta organização sobre a qual constrói-se o restante da música. A bateria, instrumento para o qual pouco se escreve, dada a complexidade de sua execução e multiplicidade de peças, está na base das músicas em questão. Depois, temos a questão da “fusão entre ritmo e melodia”, dado como algo novo na música de origem européia em oposição à música africana, que já se valia do procedimento. A estreita ligação entre a rítmica comandada por esta seção e a melodia, geralmente a cargo dos sopros de origem européia, é justamente o tema central desta dissertação, onde é abordada do ponto de vista da composição, especificamente de Moacir Santos, sem que se deixe de lado a importância da execução nesse quesito, conforme se verá adiante. Sobre o assunto, Hobsbawm acrescenta que “a evolução do ritmo em direção a uma fusão com a melodia não deve ser confundida com o aumento do virtuosismo, embora as duas coisas andem juntas” (p.138). Por fim, temos a bipartição África/Europa, explicitada por Hobsbawm, mas que também se desdobra nas oposições música erudita/popular e, em outro nível, instrumentos rítmico-harmônicos/melódicos, e que também é constante nas falas de Moacir Santos, assim como nas falas **sobre** Moacir Santos e, somente por este motivo, é enfatizada aqui, e será mais explorada adiante.

2.3 Os instrumentos da seção rítmica:

A seguir, uma descrição dos instrumentos que compõem a seção rítmica utilizada por Moacir Santos no *Coisas*, mas que era, e ainda é, largamente utilizada em diversos gêneros de música:

³² “deep impression on the recording scene”.

2.3.1 A bateria

Segundo o *Dicionário Grove de Música*, a bateria consiste em “instrumentos de percussão acoplados adequadamente para serem tocados por um só músico”, acrescentando ainda sua importância, já bastante enfatizada anteriormente nesse capítulo, para “conjuntos de jazz, orquestras de dança e bandas de *rock* (BATERIA. In: SADIE, Stanley (Ed.) *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994, p.82)”. A bateria tornou-se um instrumento viável a partir da invenção de pedais, ainda no século XIX, que permitiam ao instrumentista tocar o bumbo e pratos suspensos, liberando as mãos para tocar outras percussões (ROBINSON, J. Bradford. *Drum kit*. In: SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, versão eletrônica, [s.d.], [s.l.]).

A bateria básica consiste em bumbo, caixa, um ou mais tom-tons, um ou mais pratos de condução e pratos de choque ou *hi-hats*, percutidos por diversos tipos de baqueta ou mesmo com a mão, mais raramente. No entanto, peças podem ser acrescentadas ou subtraídas, de acordo com o gosto do instrumentista ou práticas específicas demandadas por cada gênero, tornando virtualmente impossível definir um instrumento padrão. Quanto à escrita, recomendamos, para bateria e percussão especialmente, o método desenvolvido por Luis D’Anunciação onde a clave tradicional é substituída por uma “clave de articulação”, com a prévia indicação dos elementos sonoros utilizados³³. No entanto, existe um volumoso número de publicações referentes à bateria, especialmente norte-americanas e européias, que adotam outros sistemas de notação. Muito comumente nota-se a bateria em clave de fá, no pentagrama.

³³ Ver D’ANUNCIÇÃO, Luiz. *A percussão dos ritmos brasileiros: sua técnica e sua escrita – Berimbau*. Rio de Janeiro: Europa, 1990. Manual de percussão, Volume 1 e BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2003.

A bateria no Brasil surge na década de 1920, em orquestras de cinema mudo e rádio³⁴. Os dois instrumentistas mais importantes no Brasil são possivelmente Luciano Perrone e Edson Machado³⁵, sendo este último o precursor do *samba no prato*, um modo de tocar bateria no qual a mão direita percute o prato de condução continuamente (geralmente um motivo rítmico próximo ao que o tamborim executa). O *samba no prato* ficou associado à modernização do samba proposta pelos grupos instrumentais da década de 1960, os quais eram por sua vez bastante próximos da estética jazzística norte-americana do pós-guerra. Diz-se que este é o modo *aberto* de se tocar bateria, em oposição ao modo *fechado* no qual a mão direita tange os pratos de choque, funcionando sua alternância como um importante fator textural na seção rítmica, assunto que será desenvolvido no capítulo 3.

A bateria do LP *Coisas* (1965) foi gravada por Wilson das Neves.

2.3.2 O contrabaixo

Quase toda literatura específica afirma a posição primordial da bateria dentro da seção rítmica, posição só disputada pelo contrabaixo, especialmente na música mais recente, quando o avanço tecnológico não só do instrumento, mas também das técnicas de gravação possibilitou uma definição e volume maior de som. Se não podemos afirmar que a substituição gradativa da tuba pelo baixo deve-se pela maior facilidade técnica deste instrumento, sendo a tuba um instrumento bastante ágil, o fato é que tal substituição ocorreu maciçamente ainda nas primeiras décadas do século XX em praticamente toda a música popular. A orquestra típica de Pixinguinha, por exemplo, revezava contrabaixo e

³⁴ Moacir Santos declarou na entrevista realizada por nós, transcrita no anexo 1, p.147, que, antes de conhecer a bateria simulou o instrumento, sobre qual tivera apenas informações verbais, usando uma borracha como pedal de bumbo!

tuba, predominando o primeiro a partir de 1931, ficando a tuba restrita às marchas de carnaval (Aragão, 2001, p. 46). Tanto no *jazz* como na música brasileira, o contrabaixo assume características, especialmente entre os anos 1930 e 1960 de mantenedor maior de um padrão rítmico básico, simples, muitas vezes em semínimas regulares, sobre o qual a bateria desenvolve uma levada mais complexa e livre.

A introdução do contrabaixo elétrico no Brasil acontece, em maior escala, a partir da década de 1960. Desde então o instrumento vai gradativamente merecendo linhas ritmicamente mais complexas devido em parte às facilidades técnicas advindas das novas tecnologias e gerando novos estilos, do qual os maiores representantes são o contrabaixista Jaco Pastorius, nos EUA e Luizão Maia e Nico Assumpção, no Brasil. No *Coisas*, de Moacir Santos, o contrabaixo, executado por Gabriel Bezerra, é sempre acústico e com as características de simplicidade descritas acima, ainda que contribuindo de maneira ativa, independente do bumbo da bateria, à levada.

2.3.3 O piano

Poucos comentários são necessários a respeito das características do piano, dada a sua histórica utilização e grande número de estudos musicológicos. Cabe assinalar a importância deste instrumento no *jazz* que surge a partir dos estilos *ragtime* e *boogie-woogie*, que se desenvolvem posteriormente para uma forma mais percussiva, quase sem a utilização de pedal de sustentação, de dois dos maiores pianistas compositores do século XX, Duke Ellington e Thelonious Monk, sendo a música deste primeiro, muito provavelmente, uma forte influência na composição de Moacir Santos. Cabe lembrar que

³⁵ O violonista e professor Luis Otávio Braga gentilmente nos lembra o nome de Valfrido Silva para esta lista dos grandes bateristas brasileiros.

Chaim Lewak, o pianista que gravou o álbum *Coisas* é de nacionalidade norte-americana, e inserido na tradição do *jazz*, conforme se verifica em sua execução.

A função do piano na seção rítmica é a de prover sustentação rítmico-harmônica, através da execução da levada, ou da parte que lhe cabe nesta, sendo também um solista improvisador em potencial, graças a sua tradição nesta função no *jazz* e sua capacidade de construir solos mais elaborados em virtude de suas largas possibilidades técnicas. Aqui temos a condição dupla do piano, que a rigor pode se estender a qualquer instrumento da seção rítmica, mais que se observa especialmente neste instrumento: o pianista tanto pode tocar como parte da seção rítmica, executando a levada, ou pode agir como solista, na função melódica. No Brasil, um dos maiores expoentes do instrumento é João Donato, músico e compositor extraordinário, e que gravou duas obras-primas para seção rítmica na década de 1960, os álbuns *Muito à vontade* (1962) e *A bossa muito moderna de João Donato* (1963).

2.3.4 O violão e a guitarra

A função da guitarra e do violão de seis cordas na seção rítmica é semelhante a do piano e “pode funcionar como um piano em miniatura” (Hobsbawm, 1990 p. 139). Se no *jazz* o violão vem em substituição ao banjo, no Brasil o instrumento, derivado da antiga viola de arame, possui raízes profundas como instrumento acompanhador da canção popular. Sua variante de 7 cordas foi tradicionalmente aplicada à polifonia do choro na função de executante das partes graves, seja como baixo mais passivo, seja como contraponto mais ativo. Nas décadas de 1950 e 60, com o surgimento da bossa nova, e técnicas de gravação já mais desenvolvidas, possibilitando melhor audição do som naturalmente fraco do instrumento, o violão de seis cordas se estabelece definitivamente

como o instrumento síntese da levada, podendo toda a seção rítmica ser reduzida ao instrumento.³⁶ No entanto, não é esta a função do violão ou da guitarra na seção rítmica de Moacir Santos ou na de muitos arranjadores e compositores da década de 1960, sendo esta característica bastante ligada à prática de João Gilberto na Bossa Nova. Sua função aproxima-se à do piano, diferenciando-se deste na medida em que mais raramente executa solos e tem uma atividade menos livre e mais integrada à levada. Por vezes, sua atividade mostra-se mais rítmica que harmônica, em função da forma de tocar do violonista/guitarrista, que pode privilegiar os ruídos percussivos do instrumento. Esta forma de tocar é mais usual ao violão que à guitarra, tendo este último instrumento maior penetração harmônica e melódica. No entanto, solos de guitarra eram menos populares na década de 1960 do que se tornaram depois, graças ao rock, mas também ao jazz de músicos como Wes Montgomery, seguramente o mais destacado guitarrista daquela década. No Brasil, o violão sempre foi mais praticado que a guitarra (e talvez ainda o seja), sendo difícil listar seus maiores instrumentistas sem cometer injustiças. Na década de 1960 devemos destacar Baden Powell, para citar um bastante próximo a Moacir Santos, e ao qual se segue toda uma linhagem de virtuosos como Hélio Delmiro (também guitarrista), Rafael Rabello e Yamandu Costa, mas também, e talvez de importância maior, a série de violonistas compositores como Guinga, Marco Pereira e Egberto Gismonti (este último, multi-instrumentista), todos antecidos pelo genial Garoto. Lembramos ainda o notável violonista/guitarrista Geraldo Vespar, que gravou no LP *Coisas* (1965).

³⁶ Da famosa *batida* de João Gilberto, observa-se usualmente que a parte do polegar corresponde ao bumbo e/ou ao contrabaixo, enquanto que os três dedos restantes executam o que seria equivalente ao tamborim e/ou as vozes mais agudas da harmonia, com requintes como condução de vozes e destaque para certas linhas horizontais. Este assunto será aprofundado adiante.

2.3.5 O vibrafone

Instrumento de percussão de altura definida, percutido por baqueta, composto por uma série de sinos tubulares amplificados, o vibrafone é um instrumento não muito comum nas seções rítmicas brasileiras. Ganhou grande importância no jazz, possivelmente devido a sua escolha por parte de instrumentistas brilhantes, como Lionel Hampton e Milt Jackson. O uso deste instrumento por Moacir Santos reflete o seu alinhamento com as correntes do jazz e da música erudita, sendo este instrumento comum na prática sinfônica. De características melódico-harmônicas, faz intervenções sutis na levada, geralmente notas longas com função de sustentação harmônica, sendo mais usado para contracantos (às vezes com pouca força melódica, no caso de Moacir Santos, reiterando a harmonia) e solos melódicos, quando deixa a seção rítmica. Cláudio das Neves é o vibrafonista que gravou o LP *Coisas* (1965).

2.3.6 As percussões

As percussões podem ser divididas entre instrumentos de altura determinada (por exemplo, vibrafone, e agogô) e de altura indeterminada (pandeiro e zabumba). Outra classificação possível é entre instrumentos cujo corpo vibrante é constituído por pele (atabaque e bongô), por madeira (caxixi e maracá) ou por metal (cow-bell e frigideira). Podem ainda ser percutidos com baqueta, vareta ou com a mão; seu som pode ser produzido por batida, fricção ou entrechoque, e a qualidade do som pode ser seco, ressonante ou sustentado³⁷. A variedade de instrumentos de percussão é bastante grande, provenientes de diversos continentes e culturas, sendo muitas vezes associados a práticas folclóricas, com instrumentos não-profissionais, como é o caso da faca friccionada ao

prato, utilizados tipicamente no samba maxixado do início do século XX. A bateria mereceu um tratamento à parte neste capítulo devido a sua prática diferenciada: freqüentemente o baterista “não toca percussão”, e vice-versa.

A prática da percussão está intimamente associada à cultura africana devido à sua grande importância e desenvolvimento nas músicas daquele continente, tendo somente a partir do século XX adquirido uma importância maior na música erudita ocidental. No entanto, sendo este campo da música baseado em uma forma de notação musical desenvolvida para descrever alturas, torna-se difícil para ele absorver todas as sutilezas previstas no tocar da percussão que, conseqüentemente, parece soar melhor quando tocada “espontaneamente”³⁸.

No Brasil, por extensão às suas qualidades africanas, a prática da percussão está associada à cultura negra e das classes inferiores, visto que o segundo grupo social engloba o primeiro, de maneira geral. Esta situação, no entanto, - e fazemos tal afirmação baseada apenas na nossa observação pessoal - parece estar se revertendo com o crescente interesse das classes média e alta, pelos instrumentos de percussão nas suas particularidades e práticas e não apenas pelos efeitos exóticos que possam causar em contextos estranhos a estes instrumentos.

As percussões do *Coisas* (1965) foram gravadas por Elias Ferreira e Cláudio das Neves.

³⁷ Ver Guest, 1996.

³⁸ Conscientes de que toda notação musical é, em algum grau, incapaz de descrever a totalidade do som, servindo antes como descrição ou prescrição da complexidade sonora de uma obra, cremos que a situação da escrita para percussão é especialmente deficiente, devido a não adaptação destes instrumentos à notação tradicional de bases européias. Sobre o assunto, ver Oliveira, 2002.

2.4 O tocar percussão como atividade intuitiva e a notação para seção rítmica.

Na famosa letra de *Feitio de Oração*, de Noel Rosa e Vadico³⁹, ouve-se nos versos iniciais: “bataque é um privilégio; ninguém aprende samba no colégio”. A letra denuncia uma visão corrente: tocar percussão (batacar) é algo inato, que não pode ser ensinado. Escrever um ritmo da percussão seria inútil, porque o executante não tem educação musical (supõe-se) e, portanto, não poderia lê-lo. A idéia é que o percussionista se vale de uma espécie de dom, algo inato, herdado geneticamente. Ou então algo como a língua, que se aprende dos pais por transmissão oral. Sendo a origem da rítmica brasileira normalmente atribuída aos nossos afro-descendentes, a seção rítmica fica, por extensão, associada à cultura afro-brasileira, especialmente no que tange a percussão.

Esta visão reflete-se na atual situação da escrita para percussão enquanto prática nos meios musicais, e é resumida por Luis D’Anunciação em uma frase: “é um círculo vicioso: os compositores e arranjadores não sabem escrever para percussão e os percussionistas, por sua vez, não sabem ler” (em comunicação pessoal, por telefone, em 09/12/2006).

Sobre a escrita para percussão, Rodolfo Cardoso de Oliveira, percussionista e baterista acadêmico e atuante no meio profissional carioca faz um desabafo significativo:

“Não obstante vários pesquisadores virem trabalhando na busca de uma notação adequada à percussão, tal esforço nem sempre tem sido partilhado dentro da esfera acadêmica. Infelizmente algumas posições – um tanto ingênuas – acreditam que, por se tratar de um instrumental com características acústico-musicais tão específicas e por emergir de um contexto onde a espontaneidade e a liberdade de expressão são elementos determinantes, a percussão sequer deva sofrer qualquer tentativa de transcrição para uma linguagem escrita” (Oliveira, 2002, p.103).

³⁹ “Feitio de Oração” foi gravada pela primeira vez por Francisco Alves em dueto com Castro Barbosa em 1933 e inaugura a parceria histórica entre Noel Rosa e Vadico.

2.5 A questão do suingue⁴⁰.

A visão sobre o tocar percussão, extensível a toda prática da música popular, como algo intuitivo e, portanto não estudável, traz a tona um assunto que, salvo engano, ainda não foi contemplado com estudos mais extensos no que diz respeito à música brasileira, apesar de amplamente usada, constando de diversos dicionários: a questão do *suingue*, ou do *balanço*, conforme o jargão corrente nos meios brasileiros de música popular. A palavra *suingue* é um anglicismo originário do termo *swing* norte-americano, e cuja acepção primária é a do estilo jazzístico que nasceu em *New Orleans*, na década de 1930. O *The New Grove Dictionary* no entanto lista sua primeira acepção da palavra como:

Uma qualidade atribuída à performance de jazz. Embora básico para a percepção e performance de jazz, o *swing* tem resistido a uma definição concisa ou descrição. A maior parte das tentativas refere-se a *swing* como primeiramente um fenômeno rítmico, resultante do conflito entre um pulso fixo e a grande variedade de acentos e rubatos que um instrumentista de jazz toca. No entanto, apenas este conflito não necessariamente produz *swing*, e uma seção rítmica pode tocar com vários tipos de *swing*. Outras propriedades estão claramente também envolvidas, entre as quais uma é provavelmente a propulsão imprimida a cada nota por um músico de jazz através da manipulação de timbre, ataque, vibrato, entonação ou outros meios; isto se combina à correta colocação rítmica de cada nota para produzir *swing* numa grande variedade de maneiras⁴¹ (ROBINSON, J. Bradford. *Swing*. In: SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, versão eletrônica, [s.d.], [s.l.]).

⁴⁰ Segundo o dicionário Aurélio, **suingue** significa: “Elemento rítmico do *jazz*, de pulsação sincopada, e que caracteriza esse tipo de música” (SUINGUE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Eletrônico*, versão 3.0., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.)

⁴¹ “A quality attributed to jazz performance. Though basic to the perception and performance of jazz, swing has resisted concise definition or description. Most attempts at such refer to it as primarily a rhythmic phenomenon, resulting from the conflict between a fixed pulse and the wide variety of accent and rubato that a jazz performer plays against it. However, such a conflict alone does not necessarily produce swing, and a rhythm section may even play a simple fixed pulse with varied amounts or types of swing. Clearly other properties are also involved, of which one is probably the forward propulsion imparted to each note by a jazz player through manipulation of timbre, attack, vibrato, intonation or other means; this combines with the proper rhythmic placement of each note to produce swing in a great variety of ways.”

Apesar da origem norte-americana do termo, a palavra tem amplo uso no Brasil para designar uma característica própria das músicas brasileiras, e não do jazz, possuindo diversos sinônimos, como balanço ou bossa. Está intimamente ligada à atividade da seção rítmica, que sustenta a levada. A esta não pode faltar suingue, sob pena de ser tachada de *dura*, sem suingue, e, portanto, ruim⁴². O conceito de suingue está também conectado à dança, a corporalidade, uma vez que o suingue convida a dançar, tem “um balanço gostoso”, e sua falta impossibilita a atividade. No entanto, não está exclusivamente ligado à música para dançar, sendo observado e exigido em músicas instrumentais cuja finalidade não é a dança. É também um índice do virtuosismo dos executantes, pois, somente com domínio da execução, pode-se chegar a suingar. É difícil dizer em que medida o conceito e a prática do suingue têm origem na música africana e mesmo se não está presente na tradição erudita européia, uma vez que foge à pesquisa histórica esta dimensão da música associada a certas sutilezas da execução. Quanto à origem africana do suingue, sabe-se que diversos povos daquele continente têm a prática de tocar tambores dançando, sendo as duas atividades complementares, ou seja, dançar ajuda a tocar e vice-versa. Dir-se-ia que ambas as atividades são uma só⁴³, dado que corrobora esta hipótese de difícil comprovação.

A questão da notação já abordada anteriormente emerge aqui, uma vez que estudamos a composição de Moacir Santos, e a prática de composição está tradicionalmente ligada à notação. É possível escrever música com suingue, ou o suingue é uma atividade ligada somente à performance? O máximo que um compositor poderia fazer

⁴² Provavelmente era nesta falta que pensava Vinícius de Moraes, quando teria dito que “São Paulo é o túmulo do samba”. Usa-se também a expressão “samba de paulista” para designar maldosa e inveridicamente, haja visto tantos exemplos que provam o contrário, o samba tocado naquela cidade.

⁴³ Ver Blacking, 1973 p. 88: “Dos muchachos vendados tocam tambores contralto (*Mirumba*) durante uma iniciación *domba*. Balancean el cuerpo de lado a lado, manteniendo un ritmo constante de manera que los golpes de tambor formen parte de un movimiento total del cuerpo”.

é escrever uma recomendação do tipo ou “com suingue de samba” ou mesmo “em ritmo de baião”, como tantas vezes se fez na música brasileira?

O respeitado pianista e professor de jazz Mark Levine apresenta dois tipos de acompanhamento para piano de jazz. O primeiro posiciona os acordes designados pela cifra, na parte superior da partitura, uma colcheia depois do primeiro tempo do acorde vigente, enquanto o segundo antecipa os acordes em uma colcheia. Obviamente não se pode dizer que nenhum dos dois exemplos está errado, conforme o autor assinala, uma vez que tais liberdades são permitidas e desejadas em um acompanhamento de jazz. No entanto recomenda o segundo exemplo que possui “mais energia”⁴⁴ enquanto que o primeiro “puxa o andamento para trás”⁴⁵ (Levine, 1989, p 224).

The image displays two musical examples, labeled 'exemplo musical 1', illustrating piano accompaniment for jazz. Both examples feature a sequence of four chords: Bb, G7b9, C7+9, and F7b9. The top example shows the notes starting on the second eighth note of each measure, while the bottom example shows the notes starting on the first eighth note of each measure. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature.

exemplo musical 1

Embora Levine não use a palavra *swing*, está obviamente se referindo a seus atributos, uma vez que o *manter o andamento* e o *tocar com energia* são pré-requisitos importantes para se

⁴⁴ “More energy”

⁴⁵ “Drags the time down”

tocar com *swing*, sendo atribuída à questão do andamento grande importância para avaliação do *swing* de uma execução⁴⁶. Obviamente outras possibilidades poderiam ser levantadas, como, por exemplo, se os acordes caíssem no quarto tempo de uma quátera de sete sobre a primeira semínima do compasso ou ainda sobre a cabeça do primeiro e terceiro tempos do compasso, ambos com conseqüências catastróficas para o *swing* da música em questão. Por outro lado queremos enfatizar que uma configuração rítmica que tem *swing* em um estilo determinado pode não ter *swing* em outro, o que não invalida a universalidade do argumento.

Assim podemos deduzir que o *swing* está também ligado à composição musical e se reflete na notação, uma vez que é possível escrever uma fórmula rítmica mais propícia ao *swing* que outra, *swing* que somente se realizará plenamente na performance. No caso de Moacir Santos, tais questões são particularmente importantes, uma vez que o compositor compunha e escrevia para seção rítmica, quando muitos compositores e arranjadores de seu tempo e, ainda hoje, simplesmente indicam o tipo ritmo desejado (partido alto, afoxé ou xote, por exemplo) e, indicam a harmonia por meio de cifra, sem qualquer indicação mais detalhada a respeito da levada e do tipo de *swing* desejado.

2.6 A seção rítmica na música brasileira: Pixinguinha e os primórdios da indústria cultural.

A composição para seção rítmica sempre foi realizada de maneira mais ou menos intuitiva na música brasileira, embora a criação e estilização de levadas tenha sido

⁴⁶ “Manter tanto quanto possível a igualdade do andamento no *jazz*, é uma idéia que não se questiona, e os músicos que costumam acelerar ou retardar não tem perdão, nem o dos companheiros, nem o dos críticos, quando percebem o que está acontecendo.” COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música americana*: Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.

especialmente prolífica no século XX. Alguns gêneros tornaram-se mundialmente conhecidos, como o baião, a bossa-nova e outros tipos de samba e, mais recentemente, o axé. Nacionalmente, a diversidade de gêneros praticados é também muito grande⁴⁷.

Este fato se observa desde o início da indústria cultural, quando o conjunto musical dirigido por Pixinguinha, sob o nome de *Grupo da Guarda Velha*, gravou diversos gêneros musicais brasileiros “típicos”, entre 1931 e 1933 pela gravadora *Victor*. De fato, Pixinguinha é considerado por muitos o criador de uma prática de arranjo que se pode chamar de brasileira, por que nascida aqui para atender as necessidades do rádio e das gravadoras de disco que se estruturavam então no Brasil, e constituída sobre gêneros e levadas bem locais, na maior parte das vezes (mas não só: tocava-se também rumbas e foxtrotes, e havia a tal “influência do jazz”). A batucada de samba, com percussões, havia sido introduzida no universo das gravações no ano anterior, 1930, por Almirante e o Bando de Tangarás, na gravação de “Na Pavuna” (que ficou conhecida como “Na Pavuna, tum, tum, tum”, pelas três batidas graves que se seguiam ao verso inicial). Mas, a novidade nesta formação de Pixinguinha é a oficialização dos percussionistas no grupo (Benedito ou Valfrido Silva: bateria, Osvaldo Viana: afoxé, Vidraça, chocalho, Tio Faustino: Omelê, João da Baiana: pandeiro e Adolfo Teixeira: prato e faca): antes os percussionistas eram contratados esporadicamente para gravações⁴⁸. Sobre o assunto, escreve Henrique Cazes:

“O destaque dado à percussão é um desses aspectos ultra-modernos dos arranjos de Pixinguinha, para os quais os críticos e estudiosos acadêmicos

⁴⁷ A porcentagem de veiculação destes gêneros nacionais comparativamente a gêneros importados por meio da indústria cultural brasileira é bastante grande. Atualmente sabe-se por meio de pesquisas que a música feita no Brasil tem maior veiculação interna pela mídia que músicas importadas, relação confortável que dificilmente se verifica em outros países latino-americanos ou mesmo do mundo. Obviamente nem toda a música nacional constitui-se de gêneros nacionais, mas estes dados demonstram uma predisposição do público a ouvir música brasileira. Na década de 1980 este quadro tendeu a inverter-se, mas foi justamente a ascensão de gêneros como o axé, o pagode e o sertanejo, de apelo mais popular, que a situação permanece favorável à música produzida no Brasil.

⁴⁸ Ver Aragão, 2001, p. 86.

nunca deram grande importância. Não se trata simplesmente de colocar ao fundo um ritmo constante, mas sim de usar o omelê, a cabaça, o prato e a faca, o pandeiro e a caixeta (os instrumentos que mais aparecem nesses arranjos) como um naipe que brilha tanto ou mais que os sopros ou a base harmônica.

Ao que parece o objetivo de Pixinguinha era criar música para dançar a partir de matrizes afro-brasileiras e pelo que se pode ouvir ele acertou no alvo” (1998, p. 71).

O Grupo da Guarda Velha, que também foi o primeiro a introduzir modulações nas canções no universo da música brasileira, realizou, segundo Aragão, um total de 85 gravações. 77 peças cantadas, sendo 51 sambas, 17 marchas, duas rumbas, além de levadas como batucada, macumba, marcha-rancho e marcha pernambucana (frevo). Dentre as oito peças instrumentais restantes, encontram-se levadas como batuque, quadrilha, choro e maxixe⁴⁹. Note-se que tanto as canções como as peças instrumentais eram associadas aos mais diversos gêneros, com suas levadas características, listados acima (2001, p. 85).

2.7 Duas hipóteses.

Esta pequena incursão ao universo do arranjo em Pixinguinha da passagem do final da década de 1920 a de 1930, vai no sentido de contextualizar o universo do arranjo e composição para seção rítmica, especialmente percussões, mas também os demais instrumentos que vão gradativamente crescendo em importância dentro das músicas no decorrer do século XX. Este fato se deve, em parte, e esta é uma hipótese que acreditamos ser verdadeira, mas que deve ser comprovada por uma futura pesquisa, ao aprimoramento das técnicas de gravação e a criação de novos instrumentos, elétricos, amplificáveis e, portanto, mais audíveis. A *evolução* do violão, no sentido de ganho em volume de som, através de técnicas de amplificação é bastante significativa. O instrumento acústico, de som particularmente fraco, tem no violão elétrico e na guitarra suas versões mais modernas,

iniciadas na primeira metade do século XX, e desenvolvidas ao longo do século, que lhe permitiram uma melhor audição em gravações e apresentações ao vivo. Com o contrabaixo ocorreu o mesmo, passando da condição de instrumento que mal se houve em gravações das primeiras décadas do século XX, a instrumento que, freqüentemente, é o de maior volume de som, não apenas entre os instrumentos da seção rítmica, mas de todo o grupo, em diversas músicas *pop* das últimas décadas. Como conseqüência, as linhas do contrabaixo e da guitarra vão se tornando mais complexas e as levadas ganham maior importância dentro da dinâmica das músicas. Quanto às técnicas de gravação, pode se dizer o mesmo com relação à seção rítmica: microfones, equipamentos e técnicas de gravação vão se desenvolvendo e propiciando uma melhor audição, fato que explica a resistência da Casa Edison em gravar percussões em “Na Pavuna”, gravação de 1930, pioneira no uso da batucada de samba como levada: o som forte das percussões possivelmente soava mal quando gravado⁵⁰.

Outra hipótese que se deve considerar a respeito da maior entrada da seção rítmica nas músicas do século XX é que este fato é também decorrência da maior aceitação e interesse das classes média e alta por características africanas e afro-americanas nas músicas no decorrer deste mesmo século. Pode-se ir ainda mais longe e relacionar este crescimento à maior aceitação da cultura negra nas sociedades ocidentais a partir de movimentos sociais negros ao longo do século, por exemplo. Sandroni levanta, a este respeito, uma questão baseada nos conceitos de cometricidade/contrametricidade, em “Mudanças no padrão rítmico no samba carioca – 1917, 1937” que reforçam a hipótese

⁴⁹ Idem, p. 85.

⁵⁰ A este respeito, Sandroni, ao contrário de Almirante que participou da gravação, pensa que a resistência se deveu mais a “critérios estéticos” que à impossibilidade técnica de se conseguir um bom som de percussão à época. (Sandroni, 2001, p.11-12)

acima. Segundo o pesquisador, dois padrões rítmicos característicos do samba carioca coexistiam no seio das comunidades negras cariocas do início do século XX, na condição de música folclórica (Sandroni, s/d). Por volta de 1917, ano da gravação de “Pelo telefone”, considerado o primeiro samba gravado, emerge para a sociedade como um todo, através do rádio, o primeiro padrão rítmico do samba, de duração de oito semicolcheias, mais próximo ao maxixe, e mais *cométrico* que o segundo, de dezesseis semicolcheias. Os conceitos de cometricidade e contrametricidade remetem aos estudos de músicas africanas realizados por autores como Arom e Kolinski, mas aqui são usados no sentido que Sandroni lhes dá: um ritmo ou levada é tanto mais contramétrico quanto mais síncopes apresenta. Sendo o segundo padrão mais contramétrico que o primeiro, ele teria demorado mais a ser aceito pelas sociedade brasileira de então, tendo, de fato, este padrão surgido apenas por volta de 1930 nas gravações. Conforme o autor, o segundo padrão de samba, mais contramétrico, teria sofrido um recalque em três níveis: primeiro, no nível cognitivo, uma vez que o ouvido rejeita novas informações, preferindo o que já conhece. Segundo, no nível social, uma vez que sua diferença remete aos seus portadores, negros. E, por fim, no nível estético, dado que o segundo padrão, na condição de música de negros, é visto como esteticamente inferior, porque oriundo de raça inferior.

De fato, a entrada do segundo padrão, por volta de 1930, coincide com a entrada das percussões como um naipe importante nas gravações da época. “A introdução dos ritmistas nas gravações se inscreve neste movimento de mediação. Através deles, um signo barulhento e ostensivo das práticas culturais afro-brasileiras faz sua aparição nos rádios e nos toca-discos da classe média carioca” (Sandroni, s/d :6).

2.8 A seção rítmica em três compositores brasileiros: da década de 1940 a de 1960.

Nesta seção verificaremos, para fins de contextualização, a prática da composição e arranjo para seção rítmica de três compositores/arranjadores mais significativos do período que vai da década de 1940 a de 1960, no qual Moacir Santos viveu no Rio de Janeiro e trabalhou na Rádio Nacional (entre 1948 e 1967): Pixinguinha, Radamés Gnattali e Antônio Carlos Jobim.

Analisaremos de forma sucinta a prática da composição para seção rítmica destes autores baseado nas seguintes questões: os instrumentos que compõem a seção rítmica tinham partituras escritas ou a execução era improvisada? Se havia partituras, de que forma eram escritas, com notação tradicional, cifra ou somente indicações básicas de levada e algumas *convenções*⁵¹? E depois: o compositor se preocupou em criar novas levadas para a seção rítmica, ou se baseou em levadas pré-existentes do tipo samba, choro ou baião? Optamos, como metodologia, por escolher algumas composições significativas, a fim de obtermos uma amostra da prática destes compositores.

2.8.1 Pixinguinha

Conforme vimos, Pixinguinha foi um dos precursores do arranjo brasileiro, inclusive através do pioneirismo na introdução de um naipe de percussões nas orquestras do início da década de 1930. As composições *Segura ele*, *Sofres porque queres*, *Proezas de Sólon* e *Um a zero*, todas compostas e arranjadas por Pixinguinha (Benedito Lacerda consta como co-autor das composições, embora sua participação seja largamente contestada⁵²) já

⁵¹ Jargão corrente na música popular significando um desenho rítmico que deve ser executado por todos os músicos, ou por toda a seção rítmica, e que muitas vezes interrompe a continuidade da levada. *Cachorro e obrigação* são sinônimos, sendo este último termo mais corrente nos meios do choro e mais ligado à execução dos violões.

⁵² Segundo Ricardo Cravo Albin, Pixinguinha em 1946 “formou dupla com o flautista Benedito Lacerda, tendo gravado com acompanhamento de seu regional, uma série de choros entre os quais “Um a zero”, “Sofres

foram objeto de análise da dissertação de mestrado “Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo” de Alexandre Caldi (2000), que não tange a questão da composição para seção rítmica. Traz, no entanto as *partes cavadas* das composições, editadas pela *Irmãos Vitale*, entre 1946 e 1947, que abordarei aqui.

A instrumentação dessas peças, de acordo com as *partes cavadas* disponibilizadas por Caldi, é composta por: violino, dois trompetes em Bb, dois saxofones altos, saxofone tenor, trombone, contrabaixo, piano e bateria, este último instrumento somente em *Sofres porque queres* e *Um a zero*. A ausência da bateria nas duas composições restantes não significa, ao meu ver, que Pixinguinha não queria o instrumento nestas peças, mas sim que o baterista prescindia das partituras para sua execução. Vimos que é prática bastante comum a simples indicação oral de uma levada desejada aos membros da seção rítmica, especialmente bateristas e percussionistas, sendo estes últimos possivelmente cogitados também para execução deste arranjo, por Pixinguinha.

Da seção rítmica temos as *partes cavadas* do piano, totalmente escritas e com a melodia principal sempre presente, em todas as composições. Este fato nos faz pensar se estas partes de piano não são uma espécie de guia para o arranjo, ao invés de partituras destinadas ao pianista, até porque, segundo Caldi, Pixinguinha raramente escrevia grade. As partes do contrabaixo, que também estão escritas em notação tradicional, sem presença de cifras, em pizzicato, apresentam alguns contrapontos e levadas quase sempre em

porque queres", e "Ainda me recordo". Todas essas músicas foram assinadas como parcerias da dupla, embora saiba-se hoje que tratava-se de uma troca na qual cedia a parceria e Benedito Lacerda cuidava da divulgação e arrecadação da obra. Ainda como parte do trato, Benedito Lacerda conseguiu fundos para que ele saldasse a dívida de uma casa que havia comprado” (2006).

semínimas sobre os dois tempos fortes do compasso binário, como é tradicional no baixo de samba e de choro.

Por fim, temos as partes da bateria trazendo uma notação em pentagrama que distingue uma peça mais grave e outra peça mais aguda, possivelmente, bumbo e caixa, respectivamente. Nos primeiros compassos da parte de bateria, em ambas as composições, a seguinte levada é apresentada:



exemplo musical 2

Em *Um a zero* essa levada é interrompida no quinto compasso por uma figura rítmica em síncopes que segue o mesmo desenho da melodia, para a indicação em seguida de “10 compassos à vontade”, que conduzem à seção B da composição. Já em *Sofres porque queres*, a levada segue até o oitavo compasso, onde ocorre uma pausa destinada ao contraponto na região grave que se estende ao nono compasso, seguida da mesma indicação de “13 compassos à vontade”. Ambas as composições, como é tradicional em choro, gênero na qual se inserem, apresentam partes A, B e C, com suas respectivas modulações e retornos à parte A, como em um rondó clássico⁵³. Curioso notar que as partes B de **ambas as partituras** para bateria trazem uma levada diferente nos seus compassos iniciais (quatro primeiros compassos de B em *Um a zero* e cinco primeiros em *Sofres porque queres*) daquela delineada no início das partes A, e que dará lugar ao retorno da primeira levada nas partes C. A levada inicial das partes B é a seguinte:

⁵³ A gravação de Pixinguinha e Benedito Lacerda, no entanto, apresenta forma peculiar, para um choro, de ABCA.



exemplo musical 3

Oscar Bolão, no seu método didático de percussão de “música do Rio de Janeiro”, apresenta a primeira levada como uma fórmula rítmica de samba a ser executada à bateria por pratos de condução ou de choque (toque agudo) e aro da caixa (toque grave) (2003, p. 79). A segunda levada é apresentada pelo mesmo autor como uma levada de choro (2003, p.106). Note-se que **todas** as partituras das quatro músicas, sem exceção, trazem a indicação de “choro” ao início. No caso da primeira levada, a instrumentação oferecida por Bolão é bastante inusitada como ritmo básico de samba, embora a levada seja bastante conhecida e utilizada nas peças bumbo e caixa. Quanto ao uso de um ritmo de samba numa partitura com a indicação de choro, ressaltamos que as levadas do choro e do samba se interpenetram, sendo os gêneros bastante associados. Além da base comum entre os gêneros, de violões e cavaquinho, sabe-se que constituiu prática comum, inclusive por parte de Pixinguinha, utilizar-se de percussões de samba para o acompanhamento do choro, conforme se viu anteriormente.

No entanto, a gravação de *Um a zero* por Pixinguinha (sax tenor) e Benedito Lacerda (flauta) de 1946 (e lançada em coletânea de 1966), não apresenta a segunda levada na parte B, estruturando-se toda a peça sobre uma única levada, bastante próxima da primeira levada mostrada nas partituras de bateria. Devido à baixa qualidade da gravação, distingue-se apenas um instrumento de percussão na região aguda, que tanto pode ser uma bateria com escovinha, quanto um pandeiro ou um ganzá. No entanto, ouve-se claramente a

figura rítmica em colcheias, presentes na parte aguda da partitura para bateria em questão. Note-se que o ano da gravação, 1946, é o mesmo da edição da partitura, embora a gravação apresente outra instrumentação: violão, sax tenor, flauta e, pouco audíveis devido à baixa qualidade da gravação, percussões e, possivelmente, cavaquinho.

Assim, devido ao uso de levadas tradicionalmente utilizadas de samba e de choro, grande número de compassos com indicação de “à vontade” para a bateria em duas composições e ausência de partitura de bateria em outras duas, concluímos que não houve preocupação especial por parte de Pixinguinha em criar uma nova levada nas peças estudadas. No entanto, não descartamos a idéia de que o destacado compositor possa ter contribuído enormemente, e nós acreditamos nesta hipótese, na consolidação e na evolução das levadas tradicionais de samba e choro, assim como em outros aspectos da música brasileira.

2.8.2 Radamés Gnatalli.

Gnatalli, compositor e arranjador, trabalhou por 30 anos na Rádio Nacional, estabelecendo-se como o mais importante compositor/arranjador brasileiro do período abordado, posição disputada somente por Pixinguinha, talvez. Em 1943 criou a *Orquestra Brasileira de Radamés Gnatalli*, que executava seus arranjos no famoso programa *Um Milhão de Melodias*, que ficou 13 anos no ar. Para esse programa Radamés escrevia, segundo Cravo Albin, nove arranjos por semana, para músicas de várias partes do mundo, que ganhavam uma vestimenta brasileira, e para composições suas também, que veremos adiante (Albin, 2006). Embora Radamés fosse freqüentemente acusado de *jazzificar* sua música, esta orquestra tinha sólida base percussiva “brasileira”, sendo sua seção rítmica formada pelos mais importantes nomes da época:

“(Radamés Gantalli) revolucionou a orquestração e a formação da orquestra tornando-a mais brasileira, substituindo a base de jazz americano que até então prevalecia, com piano, baixo, bateria e guitarra, pela utilização de dois violões, com Garoto e Bola Sete; cavaquinho, com Zé Menezes; bateria e percussão, com Luciano Perrone; contrabaixo com Vidal; pandeiro com João da Bahiana; caixeta e prato com faca com Heitor dos Prazeres e o ganzá, com Bide” (Albin, 2006).

Dentre as centenas, talvez milhares, de arranjos que Gnatalli escreveu para o programa, selecionamos cinco composições suas, com arranjos também de sua autoria: *Choro sofisticado*, *Pé ante pé*, *Olha bem pra mim* (co-autoria de Alberto Ribeiro), *Mexeriqueiro* e *Sestrosa*. As grades destas peças, que pertencem ao acervo da Rádio Nacional do Museu da Imagem e do Som, não trazem data de composição, à exceção de *Olha bem pra mim*, de 1945. No entanto todas foram apresentadas no programa *Um Milhão de Melodias*, fato que as capacita como uma boa amostra do tratamento que Gnatalli deu a seção rítmica de suas composições. A instrumentação tem algumas variações, mas todas possuem dois saxofones altos e dois tenores. Algumas trazem também duas flautas, um sax barítono, três trompetes, dois trombones e cordas, dependendo da composição. *Olha bem pra mim*, *Sestrosa* e *Pé ante pé* são cantadas, sendo as restantes instrumentais. Quanto à seção rítmica, temos a seguinte configuração: *Olha bem pra mim* (contrabaixo, guitarra e piano, sem bateria) *Sestrosa* (bateria, contrabaixo e piano, sem guitarra); *Pé ante pé* (contrabaixo, guitarra, piano e bateria); *Choro sofisticado* (contrabaixo, guitarra e piano, sem bateria) e *Mexeriqueiro* (piano e contrabaixo, sem bateria ou guitarra).

A partir da observação das composições em questão retiramos algumas características gerais da composição e notação para seção rítmica: a bateria apresenta somente algumas indicações de dinâmica e convenções. *Sestrosa*, uma valsa, traz uma indicação inicial da levada de um compasso, bastante simples: uma semínima mais grave

sobre o primeiro tempo seguida de duas semínimas mais agudas sobre o segundo e terceiro tempos. A outra composição que possui bateria é *Pé ante pé*, com indicação inicial de “Choro moderato” e “Ritmo ad lib.” para a bateria.

O Piano, presente em todas as composições, e executado muito provavelmente pelo autor, jamais apresenta cifra, sendo sempre notado, mas às vezes parcialmente: somente as notas dos acordes são escritas, sem ritmo, seguido da indicação de “Ritmo à vontade”, como ocorre em *Pé ante pé*. *Sestrosa* traz também, a certa altura, um pentagrama vazio, com a indicação de *segue acompanhando*.

O contrabaixo também está presente em todas as composições e é sempre escrito em notação tradicional, ora em pizzicato ora com arco, apresentando a levada em semínimas sobre o tempo forte, na maior parte do tempo.

A guitarra, identificada sempre com este nome e nunca como violão, é o único instrumento que traz notação por cifras, quase ininterruptamente, mas não só: apresenta também baixos, baixarias⁵⁴ e notas mais agudas⁵⁵ escritas em notação tradicional, além de indicações rítmicas de convenções. Em nenhum momento traz indicação de levada escrita, exceto por aquelas que aparecem no início da grade como *polca-choro*, em *Mexeriqueiro*, por exemplo. Além desta última peça, temos como indicação inicial de andamento, gênero ou levada a já citada “choro moderato” em *Pé ante pé* e em *Olha bem pra mim* e “tempo médio” em *Choro sofisticado*, cujo título dispensa definições de gênero. *Sestrosa*, uma valsa em compasso $\frac{3}{4}$, também não possui qualquer indicação inicial.

⁵⁴ Linha melódica na região grave em contraponto à melodia principal tradicionalmente executada pelo violão de sete cordas, mas também pelo de seis cordas e, neste caso, pela guitarra.

⁵⁵ Ou *notas da ponta*, conforme jargão musical.

Assim, temos quatro choros (sendo um deles uma “polca-choro”) e uma valsa, todos gêneros tradicionais da música brasileira, cujas levadas eram bem conhecidas pelos músicos da época, fato que explica a ausência de uma indicação inicial escrita da levada.

Feita esta breve análise da seção rítmica de Gnatalli nestas composições, resta a questão: onde estão os dois violões de Garoto e Bola Sete, o cavaquinho de Zé Menezes, o pandeiro de João da Bahiana, a caixeta e o prato com faca de Heitor dos Prazeres e o ganzá, de Bidê, citados por Cravo Albin, mas também por Barbosa e Devos em sua biografia do compositor (1985, p.54)? Quanto ao cavaquinho, pode-se supor que, sendo Zé Menezes também guitarrista e multi-instrumentista de cordas, e que, aliás, trabalhou por muitos anos com Gnatalli, que este tocava as partes da guitarra, talvez alternando com Bola Sete, que também era guitarrista. As execuções dos violões e das percussões eram, muito provavelmente, improvisadas, a partir de uma indicação oral inicial quanto à levada desejada pelo compositor.

Pode-se imaginar que Gnatalli, devido à grande quantidade de arranjos semanais que lhe eram encomendados, não tinha tempo de escrever mais demoradamente para a seção rítmica. Acresce que esta prática não era comum quando se tratava dos percussionistas, por que estes muito provavelmente simplesmente não eram habituados a ler música, sendo oriundos do meio do samba carioca e sem educação musical formal.

No que tange à bateria, deve-se considerar a longa colaboração entre Gnatalli e Perrone, que também tocava as percussões sinfônicas como sinos e tímpanos, quando pedidos, e lia partituras com fluência, segundo Oscar Bolão (em comunicação pessoal em 23/11/06)⁵⁶. Gnatalli dedicou a Perrone *Bate-papo a três vozes* (um samba de 1956,

⁵⁶ Bolão era considerado por Perrone como seu herdeiro musical. Antes de falecer deixou sua bateria ao músico.

segundo Barbos e Devos) e *Samba em três movimentos (Brasileira nº2)* para piano, orquestra de cordas e “bateria popular”, de 1948, ambas com escrita para bateria semelhante à encontrada nas grades do *Um milhão de melodias*: apresentam indicação inicial de gênero (samba nestes casos), com indicações de dinâmica e convenções rítmicas mais importantes (comunicação pessoal em 23/11/06). Ainda segundo Bolão “Radamés tinha muita confiança no Perrone”, fato que também explica a ausência de uma notação mais detalhada para a bateria (comunicação pessoal em 23/11/06).

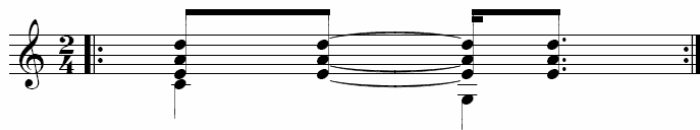
2.8.3 Antônio Carlos Jobim e a Bossa Nova.

Conforme se viu no capítulo 1, o álbum *Canção do amor demais (Festa, 1958)* é considerado o marco inicial da Bossa Nova, por conter as composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, mas não só: ali se ouve pela primeira vez a levada ou batida de Bossa Nova de João Gilberto, que poucos meses depois iniciaria sua carreira de cantor-violonista, sempre com aquela levada característica. Jobim vinha de uma recente, mas bem sucedida carreira de compositor e arranjador, tendo sido “apadrinhado” por Radamés Gnattali que o introduzira a *Rádio Nacional* e já havia orquestrado sua *Sinfonia do Rio de Janeiro* (1954 - parceria com Billy Blanco), além de outras colaborações. Havia também realizado a parceria com Vinícius de Moraes em *Orfeu da Conceição* (1956) e suas composições, dentre as quais sambas-canções e boleros, mereceram gravações de diversos cantores de relativo sucesso à época, como Silvia Telles, no álbum *Carícia* (1957), com parte dos arranjos e composições por Jobim. Musicalmente, a Bossa Nova se dá no encontro desses

dois músicos⁵⁷, no encontro da levada de violão e do canto de João Gilberto com as composições de Tom Jobim.

A partir da audição de diversas gravações de João Gilberto, com arranjos e composições de Tom Jobim, entre 1958 e 1961, fizemos uma tentativa de transcrever esta levada. A dificuldade em achar um padrão único foi grande, devido a grande quantidade de variações, de acordo com a melodia da canção e outros fatores. Esta dificuldade, no fundo, apresenta-se para a transcrição de qualquer levada de samba, ritmo que não se mostra em um padrão universal, sendo antes constituído pelo jogo rítmico entre colcheias e semicolcheias, especialmente na parte mais aguda, que pode ser executada ao tamborim ou ao violão de João Gilberto, em suas três notas mais agudas. A parte grave, que é regular em semínimas sobre os tempos fortes, com acento no segundo tempo do compasso binário, fica a cargo do surdo, do contrabaixo ou do baixo do violão. A levada da Bossa Nova, que foi muito acusada de fugir ao samba, é na verdade uma estilização do samba, enfatizando determinadas características rítmicas presentes neste gênero.

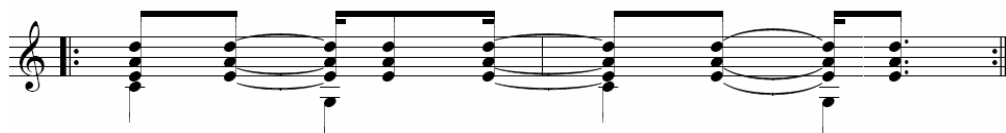
Chegamos, apesar das contrariedades, a uma levada básica de Bossa Nova, mais comum e suscinta, e suscetível a diversas variações no decorrer das gravações, e que é usada mais fielmente para músicas relativamente mais lentas, como *Chega de saudade*, *Corcovado* ou *Insensatez*:



exemplo musical 4

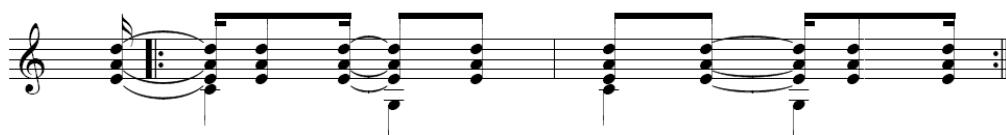
⁵⁷ principalmente, mas também do poeta Vinícius de Moraes, e de vários outros músicos e letristas como Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli e Carlos Lyra.

Sua variação mais comum, com a antecipação do primeiro tempo do segundo compasso em uma semicolcheia, na parte aguda, apresenta-se a seguir:



exemplo musical 5

Em canções mais rápidas, temos a variação seguinte, com antecipação da primeira semicolcheia. Essa variação apresenta mudança maior no primeiro compasso, parecendo estar invertida:



exemplo musical 6

A seguir uma tentativa feita de notar a variação anterior mais próxima de como soa originalmente, ou seja, mais próxima ritmicamente do suingue de João Gilberto:



exemplo musical 7

Não pretendemos afirmar, em caráter definitivo, qual é a verdadeira e única batida da Bossa Nova, tarefa árdua e mesmo impossível. Diversas outras variações são passíveis de transcrição, mas estas são uma boa amostra do que ocorre com a tão falada “batida de

Bossa Nova de João Gilberto”, que interessa na medida em que é parte importantíssima da seção rítmica de Bossa Nova, movimento musical mais destacado na década de 1960. Na gravação de *Chega de saudade*, álbum em 78 rpm de 1959, de João Gilberto, com arranjos de Tom Jobim, ouve-se na seção rítmica uma bateria (Milton Banana), um baixo (?), uma caixeta (Guarany), um triângulo (Juquinha) e bongôs (Rubem Bassini) (Castro, 1991, p.181). Segundo Rui Castro, “(Milton) Banana conseguiu transpôr para a bateria *Pingüim* a mesma batida do violão (de João Gilberto). Chegou a tocar tão baixo que às vezes tornava-se quase inaudível” (Castro, 1991,p.173). Na verdade, a levada dos outros instrumentos que compõem a seção rítmica, incluindo a bateria (instrumento que, no entanto, se aproxima mais do violão de João Gilberto) é basicamente uma levada de samba, com um toque mais suave. O baixo articula as mesmas semínimas do samba, com acento no segundo tempo. O piano, executado por Jobim, talvez seja um caso a parte pela extrema economia, sofisticação harmônica e leveza no toque que caracterizam a execução do compositor: o instrumento não soa como parte da seção rítmica, mas antes como um arranjo de sopros, da seção melódica, executando contracantos pré-definidos, raramente improvisados. Quanto ao violão de João Gilberto, apesar da ligação assinalada com a levada de samba, deve-se dizer que muda completamente a prática do violão da época, ao executar ao polegar, somente os baixos em semínimas e nunca baixarias, conforme era comum; e também ao adotar a técnica sempre conjunta das vozes mais agudas, além do uso de acordes tidos como “modernos” à época, geralmente com nonas e décimas-terceiras na ponta, freqüentemente em acordes de função dominante.

A partir da primeira página do arranjo original de *Insensatez* (de Jobim e Moraes), publicada no *Cancioneiro Jobim* (Jobim, 2000, p. 70) e gravada por João Gilberto, com arranjos de Jobim, no álbum *João Gilberto* (1961), podemos ter uma idéia de como

funcionava a seção rítmica na colaboração entre os criadores da Bossa Nova. A partitura mostra-se mais como uma guia do arranjo que como uma grade, sendo escrita em duas pautas, como uma partitura para piano. Os contracantos realizados pelos instrumentos melódicos estão escritos na pauta de baixo, com indicação da voz a ser executada por cada instrumento. O canto está no pentagrama superior. O arranjo é de extrema simplicidade, como convém à estética bossa-novista. A instrumentação, segundo o guia, é a seguinte: cinco violinos, flauta, saxofone alto, dois trombones, piano, violão e voz. A bateria não consta da partitura, mas pode ser ouvida com clareza na gravação, em duas peças: a baqueta no aro da caixa, executando um ritmo bem próximo ao do violão e a caixa tocada com escovinha marcando cada semicolcheia do compasso, com acentos de samba. Não há cifras, até porque os instrumentos harmônicos, violão e piano, foram executados por Jobim e Gilberto, havendo apenas uma indicação do início da levada ao violão.

Se, por um lado, parte importante da estética da Bossa Nova pode ser atribuída à levada de João Gilberto⁵⁸, que é imitada pela bateria e demais instrumentos da seção rítmica e que é, em última análise, uma estilização do samba, gênero por si só afeito a variações e estilizações diversas, sabemos, inclusive através da prática e do depoimento de diversos sambistas, como Paulinho da Viola, que a criação da levada de Bossa Nova foi importante para aquele gênero⁵⁹. Tais experiências serviram de estímulo para novas sínteses e experiências com levadas como as que foram realizadas por Baden Powell e

⁵⁸ Para mostrar a grande importância da concepção de João Gilberto, com sua levada pessoal de violão, naquelas gravações podemos citar Jobim na contracapa do LP *Chega de saudade*, de 1959 “Nos arranjos contidos neste *long-playing*, Joãozinho participou ativamente: seus palpites, suas idéias estão todos aí. (...) Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele” (Jobim *apud* Castro, 1991 p.212).

⁵⁹ O choro também absorveu a informação da Bossa Nova (que por sua vez também têm seu lado chorão, explicitado em canções como *Chega de saudade* e *Desafinado*). Existem gravações do arquivo pessoal de Jacob do Bandolim executando composições de Jobim como *Garota de Ipanema*, *Insensatez* e *Corcovado*, preservadas no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro.

Vinícius de Moraes com a série de *Afro-sambas* (1966), ainda na década de 1960, e por Moacir Santos ao longo de toda sua carreira. Enfatizamos aqui a forte ligação que existia entre Moacir Santos e a Bossa Nova, tendo Santos arranjado diversas músicas de Jobim para a *Rádio Nacional* (*Água de Beber*, *As Praias Desertas* e *Eu Sei Que Vou te Amar*, entre outras que constam dos arquivos do *Museu da Imagem e do Som*), além de ser seu amigo pessoal e parceiro e colaborador de Vinícius de Moraes⁶⁰. No entanto, Moacir Santos dificilmente poderia ser descrito como um músico ativo na Bossa Nova, apesar de ter acompanhado o movimento de uma perspectiva bastante aproximada.

2.8.4 Conclusões sobre a composição para seção rítmica de Pixinguinha, Gnatalli e Jobim.

A partir da observação das amostras da composição para seção rítmica destes três compositores, que julgamos os mais destacados da música brasileira do período que vai da década de 1940 a de 1960, chegamos a algumas conclusões. De maneira geral, observa-se que parte das partituras para seção rítmica foi escrita em notação tradicional, parte foi cifrada e parte foi simplesmente transmitida oralmente, baseando-se os compositores na experiência dos músicos a partir das práticas correntes das levadas pedidas. E mais: os instrumentos que aparecem quase sempre totalmente escritos em notação tradicional, o contrabaixo e o piano, são justamente os instrumentos presentes na prática sinfônica de origem européia⁶¹. O violão e sua versão mais recente, a guitarra, são instrumentos que no

⁶⁰ Em sua homenagem, Vinícius de Moraes compôs os versos, em Samba da Benção (em 1962, com Baden Powell) “A bênção, maestro Moacir Santos/ Que não és um só, és tantos /Tantos como o meu Brasil de todos os santos /Inclusive o São Sebastião, saravá!”.

⁶¹ Se Jobim não escreve os baixos e o piano na guia de *Insensatez*, isto se deve ao fato de que os baixos, na ausência de um contrabaixo, eram executados de memória por João Gilberto, ao violão, conhecido por ensaiar exaustivamente suas interpretações. E o piano era executado pelo próprio compositor, que também, conhecia sua música e tinha intervenções bastante econômicas, de caráter mais próximo ao contracanto que a levada,

século XX ganham grande projeção, tanto na prática da música de concerto quanto na música popular. Mostram uma notação mais híbrida em Radamés Gnatalli (que escreve sempre para guitarra⁶²): cifras com algumas indicações escritas mais raras e a indicação inicial da levada. A ausência de partituras escritas para violão, instrumento que sabemos estar presente em uma grande porcentagem das gravações da época, deve ser vista através do prisma da proximidade do instrumento com as práticas orais de acompanhamento: o instrumentista usa o *ouvido* como guia. A bateria aparece parcialmente escrita, em Radamés e Pixinguinha, com indicações de *convenções* e outras indicações como levada inicial a ser repetida ou “*ritmo a vontade*”. Percussões restantes, oriundas dos meios afro-brasileiros, jamais são escritas, estando totalmente no domínio da oralidade.

Criticar a ausência, total ou parcial, da notação tradicional em parte da seção rítmica, relegada à improvisação, seria desconhecer as necessidades específicas acarretadas pela levada, conceito já abordado anteriormente. Não se trata de dizer que a prática do violão ou das percussões são intrinsecamente intuitivas, mas de reconhecer que são práticas ainda próximas de sua matriz oral afro-brasileira. No entanto, esta situação tende a mudar, na medida em que há um desenvolvimento destas práticas que foram consagradas e valorizadas como parte importantíssima da música brasileira. O fato de haver menos instrumentos escritos em Jobim que em Gnatalli ou em Pixinguinha não deve ser visto como uma retração da composição para seção rítmica na Bossa Nova. Deve, antes, ser entendida a partir da centralização ocasionada pela personalidade musical de João Gilberto, que é prontamente adotada por Jobim, e que realmente chega, baseado no samba e choro

conforme vimos. Radamés, no entanto, mesmo sendo o executante mais provável de seus arranjos escrevia uma partitura de piano híbrida entre a escrita total, na maior parte do tempo, e lembretes de execução.

tradicionais, a uma nova estilização destas levadas sob o nome de *batida da Bossa Nova*. Sob este aspecto, a Bossa Nova é um avanço proporcional ao realizado nas três primeiras décadas do século XX, com a passagem do maxixe ao samba⁶³. E, realmente, nas amostras estudadas, observa-se que a maior invenção em termos de síntese de uma nova levada está na Bossa Nova, que, por outro, lado ficará bastante restrita ao novo ritmo. O momento que se segue ao florescimento da Bossa Nova, ainda na segunda metade da década de 1960, assinala um retorno às “origens” do samba e da música brasileira, como o fez Carlos Lyra, Nara Leão, Edu Lobo e tantos outros. Pixinguinha e Radamés Gnatalli, precursores de variados procedimentos ligados à rítmica brasileira, estão, nas composições estudadas, muito próximos das levadas tradicionais de samba e choro, já cristalizadas por aquela época, e sobre as quais embasam suas obras. Para este quesito específico, Moacir Santos, privilegiado pela assimilação de todo este desenvolvimento anterior, trará importantes soluções, conforme se verificará no capítulo seguinte que trata da análise da composição para seção rítmica no álbum *Coisas*, de 1965. Esta análise se embasará, em parte, nesta breve incursão que fizemos ao universo de Pixinguinha, Gnatalli e Jobim (e a Bossa Nova), mas também em partituras originais do compositor posteriores ao álbum em questão, que trazem importantes informações a respeito da forma de notar e pensar a seção rítmica e suas levadas.

⁶² Embora tenha escrito diversas peças para violão solo ou com orquestra, assim como o fez, pioneiramente, para guitarra.

⁶³ Ver Sandroni, em “O Feitiço Decente”, 2001.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DAS *COISAS* DE MOACIR SANTOS

Introdução

Este capítulo de análises foca-se mais atentamente à parte musical das *Coisas* (1965), de Moacir Santos, a fim de desvelar sua composição para seção rítmica, é certo, mas também de relacioná-la ao contexto musical e de idéias que cercam estas músicas. Vimos nos capítulos anteriores, especialmente no capítulo 1, que as *Coisas* se articulam a uma série idéias correntes, na década de 1960 ou ainda hoje, ligadas tanto à valorização da cultura negra quanto à perpetuação do edifício da música ocidental de bases européias. Elas ligam-se a práticas diversas que geraram outras músicas precedentes nas quais se referenciam, sejam elas canções ou sinfonias, e em outras, posteriores, que virão a se referenciar por elas (da qual os *Afro-sambas* (1966), de Baden Powell e Vinícius de Moraes são um exemplo explícito).

Procuramos, neste capítulo, imergir na música de Santos a fim de identificar recorrências características que nos servirão tanto como base para nossas composições como para embasar musicalmente as hipóteses levantadas anteriormente, além de prestarem-se como ponto de partida para futuras pesquisas. Para tanto selecionamos, dentre as dez *Coisas* presentes no álbum em questão de Moacir Santos, três composições mais significativas: as *Coisas n° 1, 2 e 5*. Estas músicas foram selecionadas por serem musicalmente representativas da totalidade das *Coisas*, mas também por serem bastante difundidas e conhecidas, se comparadas às outras composições preteridas, fato que é especialmente verdadeiro se aplicado a *Coisa n°5*, popularizada como *Nanã*.

Nossa metodologia parte, no caso das *Coisas n°1 e n°5*, da análise fraseológica das melodias principais, na qual podemos citar o livro *Fraseologia Musical*, de Esther Scliar (1982) como uma importante referência. Esta análise é feita a fim de identificar incisos e partículas musicais recorrentes e que se articulam à atividade da seção rítmica e suas levadas. Nosso propósito secundário é demonstrar a íntima relação entre a composição para seção rítmica (e as levadas que engendra) e as seções melódico-harmônicas, neste caso representadas pelos sopros. Em seguida nos detemos mais demoradamente na seção rítmica a fim de identificar suas características, relacionado-as à análise fraseológica e a estilizações de levadas tradicionais. Também relacionamos a composição focada a outras gravações da mesma composição, a fim de identificar semelhanças e diferenças.

Na análise da *Coisa n°2*, no entanto, optamos por uma metodologia diversa, que melhor se adapta às características da composição em questão. Esta difere das demais por apresentar uma forte referência jazzística em sua levada, algo que, paradoxalmente, pode ser considerado como típico da música instrumental brasileira da década de 1960. No entanto este procedimento, que de forma alguma reprovamos, torna a composição menos interessante sob o ponto de vista da síntese de novas levadas. Seu ponto maior de interesse está na sucessão das diferentes malhas texturais, na qual a seção rítmica, e a bateria, especialmente, desempenham um papel destacado. Nossa metodologia para tanto tem como referência inicial Wallace Berry, no capítulo *texture*, do livro *Structural functions in music* (1987).

3.1 Análise da *Coisa nº 1*

Temos como forma geral da *Coisa nº1*, conforme a gravação presente no álbum *Coisas*, de 1965 (no CD em anexo, faixa 1), assim como na transcrição de Adnet e Nogueira (no anexo 3):

Introdução – anacruse do c.1 ao c.6 (c.5 e 6 = entrada da levada)

A – c.7 ao c.16.21

B – anacruse do c. 17 ao c. 32 (c. 31 e 32 – transição)

A' - improviso – 33 ao 42 (c. 41 e 42 trans.)

B' – anacruse do c. 43 ao 58 (a partir do c.51, variação no B)

A (repetição)– c.7 ao 16.21

B – anacruse do c. 17 ao fim: repete B em *fade out*

(tempo total 2:48)

Consideremos a *Coisa nº1*, assim como todos os exemplos aqui levantados referentes a ela, inscrita no compasso binário de 2/4 e na tonalidade de ré menor.

A parte A:

A **parte A** (c.7 ao c.16 - coincidente à **frase A**), executada pelo sax barítono e pelo trombone baixo, divide-se em três membros de frase:

The image shows three measures of musical notation in bass clef, 2/4 time, and D minor. The first measure is labeled 'membro de fr.A', the second 'membro de fr.A'', and the third 'membro de fr.B'. Each measure is enclosed in a rectangular box. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed notes and rests.

exemplo musical 8

O **membro de frase A** se estende por quatro compassos, dividido nos incisos *a*, *b*, *c*, *d*⁶⁰:

exemplo musical 9

Chamamos a atenção para o fato de que **a nota mais grave de cada inciso corresponde à fundamental da harmonia vigente** (assinaladas no exemplo acima), ou seja, Dm7 nos **incisos a, b e c** e Am7 no **inciso d**. Chamamos a atenção ainda para a posição privilegiada que estas notas ocupam na rítmica do membro de frase sendo a nota *ré* a primeira nota do primeiro e do segundo compassos, neste por anacruse. A nota *lá*, correspondente ao **inciso d**, anuncia o baixo dos dois últimos compassos, também por antecipação.

O **inciso a**, tético e de terminação masculina, inicia o membro de frase com caráter afirmativo. Situado no primeiro tempo do compasso, sua formação rítmica **compreende as duas semicolcheias que estarão no segundo tempo do compasso ao violão, baixo e nos sopros** (estes últimos encarregados do “fundo percussivo”, segundo terminologia de Guest, 1996, p. 122, vol.2, abordada no capítulo 2).

O **inciso b**, no entanto, é que contém os elementos geradores do interesse rítmico do **membro de frase A**: as notas *sol*, *fá* e *ré*, que serão deslocadas no inciso seguinte. A nota *mi* pertencente ao **inciso a**, será realocada para o **inciso c** (conforme assinalado no exemplo acima) As notas *sol*, *fá*, *ré* oriundas do **inciso b** e precedidas das notas *mi* e *fá*, serão,

⁶⁰ A divisão de um membro de frase em mais de três incisos não é adotada por Esther Scliar. Entretanto será adotada em todas as análises por causa da configuração de determinados membros de frase.

conseqüentemente **antecipadas em uma colcheia** no **inciso c**, valor que demonstra coerência rítmica com o **inciso a** e com a colcheia presente no acompanhamento, conforme assinalado anteriormente. Ver esquema abaixo⁶¹:

esqueleto do **membro de frase A**:

inciso b e sua reprodução antecipada em uma colcheia no compasso seguinte:

como seria caso o **inciso b** não fosse antecipado:

exemplo musical 10

O **membro de frase A'**, em tudo idêntico ao **membro de frase A** distingue-se deste por ter um compasso a menos ao final. Este compasso que lhe foi subtraído serve de início ao **membro de frase B**, que estende a **parte A** por mais dois compassos, fechando esta parte em 10 compassos.

Tanto o **membro de frase A** como o **A'** são constituídos pelo pentacorde que vai de *ré a lá*, sem presença de sexta ou de sétima.

⁶¹ Note que o esqueleto do **membro de frase A** compõe-se das mesmas notas que o **inciso a** + o **inciso d**.

membro de frase B:

exemplo musical 11

O **membro de frase B** constitui um prolongamento do **A** que é efetivado pelo **inciso e**, situado onde existiria a expectativa de fechamento regular do trecho em oito compassos. Esta expectativa é frustrada em parte pelo surgimento inesperado deste inciso, que não reafirma, pela primeira vez no membro de frase, a fundamental do acorde vigente (Am7). Embora haja a nota lá, ela surge em semicolcheia ligada ao dó anterior desaguando no sol, a sétima do acorde Am, provocando a sensação de suspensão. Cabe ao inciso seguinte, portanto, a função de fechamento da frase. Este **inciso f** deriva do inciso anterior: é constituído por três notas descendentes, em caráter de arpejo de acorde. Corresponde ao arpejo de Dm e sua nota final incide na fundamental deste acorde, confirmando esta característica geral da **parte A**. Note-se que aqui também, assim como nas **frases A e A'**, há um deslocamento métrico no valor de uma colcheia. O **inciso f está uma colcheia adiantado com relação ao posicionamento do inciso e no compasso anterior**.

Temos como características gerais da **parte A**:

- ritmo harmônico regular alternando a cada dois compassos entre dois acordes menores, os graus I e V da escala menor. Este último acorde aparece sem a sensível, o que dá a esta parte o caráter modal.
- O uso do hexacorde *re, mi, fá, sol, lá, do* como material melódico, sem a presença da sexta ou de quaisquer alterações na escala (que devido à ausência da sexta tanto pode classificada como ré menor natural, se admitimos si bemol, ou como ré menor dórica, com si natural). Note-se que este hexacorde resulta da superposição das tétrades de Dm7 e Am7, presentes na harmonia.
- O fechamento da frase em dez compassos, quebrando a regularidade esperada de oito compassos através de um prolongamento, o **membro de frase B**, ao final.
- O deslocamento métrico de incisos (freqüentemente, antecipação do inciso em uma colcheia).
- A reiteração da fundamental do acorde vigente nas notas mais graves dos incisos da melodia principal e em momentos importantes dos mesmos como sua nota inicial ou o final.
- Melodia principal na região grave (sax barítono e trombone baixo).
- O caráter descendente da melodia principal.

A **parte B**:

A **parte B** é constituída por duas frases quase idênticas: **B e B'**.

frase B (incisos assinalados embaixo):

exemplo musical 12

A **frase B** divide-se em **dois membros de frase**. O primeiro é formado pelos **incisos g, h, g' e h'** e o segundo pelos **incisos g'', h'', i e f**⁶². Os **incisos g e h** formam um par coeso que será reproduzido por duas vezes ainda, sempre descendo um grau diatônico à escala de ré menor natural ou dórico (na primeira nota do **inciso h''**, a quinta de Em7). Assim como na **parte A**, as notas mais graves dos três pares de incisos iniciais correspondem à fundamental dos acordes vigentes. A harmonia, porém, ao contrário daquela parte, **possui caráter tonal**, com cadência de subdominante, dominante e tônica ao final. O **inciso i** tem a função de quebrar a previsibilidade das duas reproduções diatônicas anteriores⁶³. Embora seja uma transformação do **inciso h**, ele é deslocado no tempo, **antecipado em uma colcheia**, assim como ocorre na parte A, mas não possui caráter de arpejo em terças como o inciso originário e sim de segundas diatônicas. Como fechamento temos o **inciso f, o mesmo que fecha a parte A**, tornando evidente o seu parentesco com o **inciso h**, quase seu espelho.

Embora os **incisos g e h** formem uma unidade bastante plausível, optamos por dividi-los em dois incisos em virtude da transformação a que estará sujeito o **inciso g** na **frase B'**.

⁶² Os incisos g, g' e g'' são incisos decaudados, conforme a terminologia de Esther Scliar, em SCLiar, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Ed. Movimento. 1982. São formados por uma semicolcheia e uma pausa de mesmo valor, pausa esta que lhe assegura a thesis necessária para sua caracterização como inciso.

⁶³ Assinalamos a articulação diferenciada do inciso g', em staccato, e do inciso j' com acentos e staccato, com o objetivo de atenuar a repetição.

frase B' (incisos assinalados embaixo):

exemplo musical 13

Acrescido de duas notas que o antecedem em caráter descendente ele gera o **inciso j**, tornando-o bastante semelhante ao **inciso f**⁶⁴. Assim como na **parte A** temos aqui dois compassos que formam o final da frase, totalizando-a em oito compassos. Esta terminação é composta pelos **incisos f''** e **f'''**, ambos derivados de **f**, que incidem em sua nota final, respectivamente sobre a quinta e a tônica do acorde de ré menor, confirmando a tonalidade.

Ambas as partes abrem espaço para uma resposta dos sopros na região mais aguda (uma vez que ambas estão no registro grave) que acontece com intervalo de quatro compassos na parte A e dois compassos na parte B, estreitando seu evento. Interessante notar que o contracanto só ocorre em resposta aos pares de **incisos g, h** e **g', h'**, estando o lugar da resposta a **g'', h''**, ocupado pelo **inciso i**, que acaba por assumir este papel, a despeito da continuidade do timbre instrumental. Na verdade esta permanência do timbre no inciso *i* representa uma quebra, conforme já mencionado anteriormente, no padrão de

⁶⁴ O parentesco com o **inciso j** nos parece mais provável devido ao fato deste inciso ocupar seu lugar na frase, mantendo o caráter de tônica do acorde vigente.

reprodução dos incisos *g,h*, seguidos de contracanto nos sopros restantes, em região mais aguda.

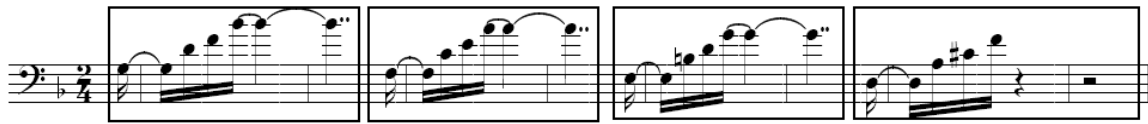
Temos como características gerais da parte B:

- Ritmo harmônico mais intenso que na parte A, com cadência conclusiva de caráter tonal ao final.
- O uso de todos os graus da escala de ré menor natural com inflexões da sexta e da sétima.
- O fechamento regular das frases B e B' em oito compassos cada.
- O deslocamento métrico de incisos.
- A reiteração da fundamental do acorde vigente nas notas mais graves da melodia principal e em momentos importantes dos mesmos como sua nota inicial ou o final.
- Melodia principal na região grave (sax barítono e trombone baixo).
- O caráter descendente da melodia principal (embora os arpejos constituídos pelo par de **incisos g/h** sejam ascendentes, eles são reproduzidos descendentemente em **g'/h'** e **g''/h''**).
- Em contraste com a **parte A**, as **frases B e B'** tem caráter arpejado e maior movimentação harmônica

As **partes A' e B'**:

A **parte A'** consiste em um solo improvisado de saxofone alto por sete compassos (c.33 ao c.39), de onde ele retoma a melodia principal do **membro de frase B**, totalizando dez compassos, como na **parte A**.

primeira frase da parte B' (c. 43 ao c. 50):



membro de fr. C membro de fr. C' membro de fr. C'' membro de fr. C'''

exemplo musical 14

segunda frase da parte B' (c. 50 ao c. 58):



membro de fr.D membro de fr.D' membro de fr.E membro de fr.F

exemplo musical 15

A **parte B'** está dividida em duas frases, expostas acima. Ambas apresentam uma nova instrumentação para a melodia principal: trombone e trompa na **primeira frase** e trompete e trompa, na **segunda frase**. A reprodução do motivo dos **membros de frases** pela terceira vez (no membro de frase C''') também é novidade aqui. Lembramos que na **parte B** inicial a previsibilidade da terceira reprodução foi quebrada.

A surpresa, no entanto, está reservada à **segunda frase da parte B**. Aqui temos uma seqüência de graus conjuntos que mantém o caráter ascendente do arpejo original (**incisos g/h**) e sua reprodução descendente. No entanto constitui um material novo, uma seqüência de colcheias pontuadas e semicolcheias passando pelas sete notas da escala, a cada membro de frase. É reproduzida somente uma vez para, em seguida, apresentar dois novos membros

de frase. O primeiro (**membro de frase E**), possui dois novos incisos sendo o segundo deles constituído por uma tercina, elemento rítmico único nesta composição e que, também pelo seu posicionamento, logo antes do retorno a parte A, assinala um momento importante desta *Coisa nº1*⁶⁵. O segundo (**membro de frase F**) também se divide em dois novos incisos, idênticos, de três notas cada, com o usual adiantamento de uma colcheia no segundo inciso.

A **introdução** (c.0 ao c.6, partitura em dó)⁶⁶:

A7 E7(#11) A7(b9/b13) Dm

exemplo musical 16

A **introdução** da *coisa nº1* dura seis compassos, abrindo o padrão (que se confirmará na parte A) de adição de dois compassos ao final da quadratura regular, neste caso reservados ao início da levada da percussão. O **inciso x** é aqui reproduzido três vezes, com

⁶⁵ Esta tercina pode ser vista como o clímax da composição, “um auge interessante”. Em entrevista realizada por mim, em 2006, em anexo, Moacir Santos declarou a respeito do seu processo de composição: “Eu tenho, posso dizer, alguns processos. Por exemplo, às vezes eu fico preso a umas notas, que possam causar uma composição. Eu desenvolvo aquelas notas. Por exemplo, três ou quatro notas. Eu desenvolvo aquelas quatro notas e chego a um **auge interessante**”.

⁶⁶ Optei por analisar a introdução após as partes A e B por que foi, muito provavelmente, composta depois, uma vez que a introdução que consta de gravações anteriores é diversa desta.

pequenas mutações. Ele segue este padrão de três semicolcheias inaugurado pelo **inciso y** (c. 0), e que estará presente tanto no **inciso b** (c.7) como no **inciso e** (c.14, em clave de fá, no

trombone baixo):  ⁶⁷. exemplo musical 17

O **incisos z, w e k** tem a função de reforçar o contracanto do naipe, numa atividade mais ritmo-harmônica do que melódica.

Os contracantos:

Os contracantos têm importância estrutural nesta composição. Eles complementam a melodia principal, com a função de responde-la quando esta não se movimenta. Juntos, contracanto e melodia formam uma unidade que é indispensável à composição. O contracanto aqui supera o simples reforço rítmico-harmônico comum em música para *big band* norte-americana, embora tenha menor importância que a melodia principal.

Nas **partes A e B**, ou seja, na porção maior da composição, os contracantos estão a cargo dos sopros que não executam a melodia nestes momentos. São eles: o trompete e o sax alto, em uníssono na voz mais aguda; a trompa, o sax tenor e o trombone tenor, posicionados da voz aguda para a mais grave.

⁶⁷ Note-se que o **inciso f**, que aparece no final da **parte A** e **da parte B**, também deriva do **inciso e**.

Contracantos da parte A (c. 7 ao c. 16):

exemplo musical 18

O **contracanto 1 da parte A** está dividido em quatro incisos (c.9 ao c.10). Ao contrário da melodia inicial (c.7 e c.8), que enfatiza a tônica da harmonia, descendo ao baixo e movimentando-se pelo pentacórdio que vai de *ré* a *lá*, as notas mais agudas no **primeiro** e no **segundo incisos** do contracanto 1 (c.9 e c.10) são a sétima e a terça do acorde vigente, que no inciso seguinte caminham para a tônica (c.10)⁶⁸. Podemos atribuir esta diferença com a relação à melodia ao fato de que o contracanto está harmonizado a quatro vozes (o sax alto em uníssono com o trompete), em vozes abertas por meio de movimentos paralelos e oblíquos, numa concepção que **se utiliza basicamente das notas da tétrade da harmonia vigente**, freqüentemente com terças e sétimas nas notas mais agudas, conforme se pode ver no exemplo acima. A oposição entre a melodia de caráter mais expressivo, baseada no pentacórdio entre a tônica e a quinta, no registro grave em

⁶⁸ Estas notas são usualmente denominadas *notas-guia* (*guide notes*), pela teoria harmônica comumente utilizada na *Berkley School*.

uníssono ou oitavas; e o contracanto de menor força melódica e caráter ritmo-harmônico, com terças e sétimas na voz superior, em um registro mais agudo e harmonizada a quatro vozes é evidente. A sua complementaridade é, no entanto, clara, conforme vimos anteriormente.

No entanto o ponto de maior interesse destes contracantos, e da composição de maneira geral, é a teia de relações ritmico-melódicas estabelecida entre incisos provenientes da melodia/contracanto com incisos da seção rítmica.

Note-se que o **primeiro e segundo incisos do contracanto 1** (representado pelo trombone no exemplo abaixo) coincidem com o desenho rítmico do violão (c.7 ao c.10):

The image shows a musical score for two instruments: Tbn. (contr.) and Gtr. The Tbn. staff is in bass clef and the Gtr. staff is in treble clef. The Tbn. staff has four measures labeled 1º inc., 2º inc., 3º inc., and 4º inc. The Gtr. staff has two measures labeled 1º inc. and 2º inc. The Gtr. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the Tbn. staff shows a melodic line with eighth notes and quarter notes.

exemplo musical 19

O primeiro inciso apresenta desenho rítmico e contorno melódico idêntico no violão e nos sopros. Sua seqüência inicial de três semicolcheias, com a primeira delas em tempo fraco, pode ser encontrada em diversos momentos não só desta composição como de grande parte da musica popular brasileira, não constituindo, portanto, uma característica notável. É no inciso seguinte que se encontra a particularidade desta composição. Não nos devemos enganar pelo fato de o **segundo inciso** do violão (descrito como *guitarra* na partitura) estar notado com uma pausa de semicolcheia ao final, como um inciso decaudado. Esta notação presente na transcrição de Adnet e Nogueira reflete o fato de que o violão é um instrumento que sustenta o som por pouco tempo, especialmente neste caso em que seu som é envolvido por grande massa instrumental enquanto os sopros podem sustentar a nota por mais tempo.

Assim, a aparente diferença entre o **segundo inciso** do violão e dos sopros encarregados do contracanto não encobre a **importância estrutural da antecipação de colcheia nesta composição, não apenas na fraseologia da melodia principal e contracantos, mas também na sua levada ritmo-harmônica**. Vimos que este *padrão de antecipação rítmica*, digamos assim, esteve presente, tanto nas colcheias inaugurais da melodia da **parte A** (c.7), e no seu contracanto, como no violão e no baixo sendo **parte essencial do padrão rítmico da levada**, conforme veremos. Mas, sobretudo, como um elemento estrutural desta música, haja visto os processos de deslocamento rítmico do **inciso b** adiantado em uma colcheia, gerando o **inciso c**, e do processo semelhante que sofre o **inciso h** transformando-se no **inciso i**.

Seção rítmica:

Violão (executado por Geraldo Vespar na gravação de 1965), contrabaixo (executado por Gabriel Bezerra) e percussão (zabumba, segundo declaração do instrumentista em depoimento por telefone ao autor, em novembro de 2006 - executada por Elias Ferreira) são os instrumentos que compõem a enxuta seção rítmica da *Coisa nº1*. No entanto, os sopros encarregados do contracanto (trompete, sax alto, sax tenor, trompa e trombone, na maior parte da música), têm uma atividade que guarda estreita relação com a seção rítmica que é a de promover a sustentação rítmico-harmônica: **a levada**, em outras palavras.

Esquema rítmico (levada) da **parte A** (c.7 ao c.10) – do início da melodia:

The image shows a musical score for four instruments: Sopros (acomp.), Violão, Contrabaixo, and Percussão. The time signature is 2/4. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The Violão staff has a large '2' indicating the time signature. The Contrabaixo staff has a large '4' indicating the time signature. The Percussão staff shows a regular pattern of eighth notes. The Sopros staff shows a melodic line with eighth notes and some tied notes.

exemplo musical 20

Se acrescentarmos a este esquema rítmico, a melodia da **parte A**, teremos todas as semicolcheias dos quatro compassos preenchidas. No entanto, se separamos estes sons entre graves e agudos, alguns padrões da levada aparecem. No contracanto dos sopros e no violão temos a figura rítmica que já conhecemos (que na transcrição aparece ligada ao compasso seguinte nos sopros): são os sons mais agudos, de caráter rítmico, mas também harmônico aos quais se soma a batida regular aguda da percussão. Embaixo temos a batida grave da percussão e o contrabaixo. Este último com o mesmo desenho de colcheia antecipada dos sopros. A melodia, conforme mencionado, tem muitos elementos ligados à seção rítmica. Conserva, no entanto, relativa independência com relação tanto à levada da seção rítmica como com relação aos contracantos dos sopros, com quem desenvolve uma relação de pergunta e resposta. A seção rítmica se desenvolve em uma levada de quatro compassos que atravessa toda a **parte A**, com ligeiras alterações (notadamente ao final das partes B) e que se caracteriza pela ausência da primeira semicolcheia de cada compasso

(somente a parte aguda da percussão a executa, mas como um metrônomo, que marca os tempos fortes do compasso, sem estar propriamente dentro da levada) e, principalmente, **pela antecipação da ultima colcheia no primeiro e no terceiro compasso, ora pelo baixo, ora pelos sopros.**

A levada da parte B mostra-se quase igual a da parte A, exceção feita à linha do baixo, que intensifica a ocorrência da colcheia antecipada para cada dois compassos, inicialmente, (c.17 ao c.20) e depois para cada compasso (c.20 ao c.23). Ver transcrição abaixo (c.17 ao c. 24):

The image shows a musical staff in bass clef with a 2/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The notation consists of a series of eighth notes and rests, with a dashed line above the staff indicating a specific rhythmic pattern. Above the staff, the following chords are indicated: Gm7, F7M, Em7, A7(b13), and Dm7. The first measure starts with a '8va' marking above the staff.

exemplo musical 21

Já foi dito anteriormente que é bastante comum na chamada musica popular não só brasileira, mas internacional, o uso de padrões rítmicos de levada que são identificados, por exemplo, como *samba* ou *fast rock* ou ainda *cha-cha-cha* e na qual se baseia toda a ritmica de uma musica ou de parte dela, caso a composição possua mais de uma levada. Referimo-nos também a prática notável de Moacir Santos de, por vezes, não se basear nestas levadas pré-concebidas, criando uma nova estilização rítmica de concepção pessoal, como é o caso do *mojo*, levada criada pelo compositor que se tornou conhecida no meio musical brasileiro. Neste caso parece ocorrer o mesmo, visto que a levada da *coisa nº1* não se enquadra em nenhuma levada conhecida, salvo engano. Aproxima-se, no entanto, da levada originaria da musica religiosa de candomblé conhecida atualmente no meio musical carioca como *ijexá*, ou *afoxé*. Segundo Mario de Andrade, no Dicionário musical brasileiro (1989),

afoxé significa uma “festa profana dos candomblés, equivalente a cordão ou rancho que aparece principalmente pelo Carnaval” e ijexá “termo que designa uma nação nagô e também um toque afrobântico de grande influencia na formação dos candomblés baianos” (Andrade, 1989). Flavio Pessoa de Barros é quem vai associar os dois termos na sua definição do ritmo de ijexá: “Provavelmente era usado na nação *Ijexá* (subgrupo *Nagô*) (...). É o ritmo mais conhecido, popularizado pelos *Afoxés* em todo Brasil (Barros, 2005)”. Por estas definições somos informados que o ijexa é uma levada afro-religiosa tocada nos blocos de afoxé, mas não temos nenhuma descrição musical na qual nos basear. Para tanto recorreremos a Syllos e Montanhaur em *Bateria e contrabaixo na música popular brasileira* (2002) que descrevem (estilizam) o baixo do ijexá da seguinte forma:



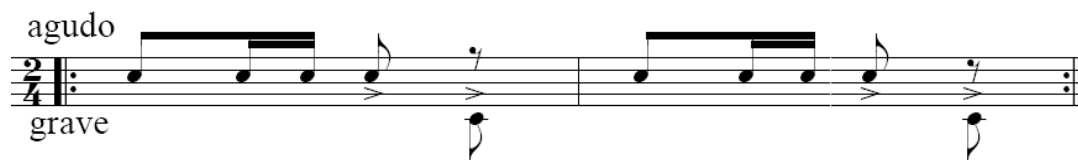
exemplo musical 22

Os mesmos autores definem Afoxé como:

“(ijexá) – O afoxé é o nome de um ritual religioso afro-baiano, e o ijexá um dos ritmos característicos dos afoxés. Como originalmente o ijexá é tocado somente por atabaques, cabe à bateria sintetizá-los e ao contrabaixo, apoiar sua rítmica” (Syllos e Montanhaur, 2002, p. 51)

A levada de baixo descrita acima aproxima-se bastante da levada da *coisa nº1*, especialmente nos compassos 21 ao 23, onde a antecipação de colcheia acontece a cada compasso, assim como no exemplo acima. A diferença é que aqui a colcheia final está decaudada e não ligada ao compasso posterior, fato que, conforme já foi dito, não nos parece ser de grande importância se levarmos em conta o caráter de transcrição da partitura

disponível da *coisa nº1*, bem como a adaptação necessária à estilização da levada de ijexá ou afoxé. Galvão em *Prática de bateria* nota a levada de afoxé, para bateria, em compasso quaternário, e enfatiza a segunda colcheia do segundo, terceiro e quarto tempos da levada, que aparecem decaudadas (Galvão, 1998, p. 61). O violonista Marco Pereira em apostila intitulada “*Técnicas de composição e arranjo para violão*” - em estilos brasileiros (2002), nota a levada básica de ijexá da seguinte forma:



exemplo musical 23

Assim concluímos que, se a levada da composição em questão não pode ser descrita como de afoxé ou ijexa, pode-se dizer que possui algum grau de parentesco com esta levada originária do candomblé, da qual se aproxima em sua célula rítmica básica e fundamental: a antecipação da colcheia que gera a levada rítmica sobre a qual se constitui toda essa composição. Não podemos tampouco precisar se esta semelhança é acidental ou proposital, mas é muito provável que não seja obra do acaso uma vez que se sabe da ligação de Moacir Santos com o universo religioso afrobrasileiro, assunto já abordado anteriormente.

Mario de Andrade no “Ensaio sobre a música brasileira” destaca o caráter prosódico de melodias cariocas e nordestinas, que se aproximam da fala: “Porquê nestas zonas os cantadores se aproveitando do caráter prosódico da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também” (2006,

p.19). E mais adiante “Se deu pois na musica brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos daqui” (2006, p. 25). Curiosamente o conflito a que Mario de Andrade se refere parece estar refletido aqui (embora primeira gravação desta composição tenha ocorrido quase três décadas depois da publicação do “Ensaio sobre a música brasileira”). A melodia da *Coisa nº1* desloca motivos, desce às tônicas dos acordes dialogando com o baixo e interage com as respostas do contracanto. Pode-se mesmo notar seu caráter vocal, especialmente da parte A (mas também da parte B), com uma sucessão de graus conjuntos, extensão pequena além do caráter responsorial como foi dito. A maior prova disto é que na primeira gravação da *Coisa nº 1* no álbum *Baden Powell swings with Jimmy Pratt (1963)*, Moacir Santos canta a melodia da música, em dueto com uma voz feminina.

Se a melodia possui estreita relação com a seção rítmica, conforme foi visto, esta por outro lado, com suas características vocais e deslocamentos rítmicos, destoa da regularidade com que a seção rítmica mantém a levada em um espaço de quatro compassos. Este contraponto, digamos assim, é fator de grande interesse nesta composição e na música de Santos, de maneira geral.

A Gravação de Baden Powell⁶⁹

A primeira gravação da *Coisa nº 1* de que temos notícia se encontra no álbum *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt*, do selo *Elenco*, lançado em 1962, mas provavelmente

⁶⁹ Esta gravação se encontra no *compact disc* em anexo, faixa 2.

gravado em 1961⁷⁰ e que traz ainda uma gravação da *Coisa nº 2*. A gravação conta com a participação de Moacir Santos cantando a melodia da composição, conforme dissemos. Possivelmente foi também o arranjador da faixa. Podemos especular também que Moacir Santos, na condição de professor de Baden Powell, além de maestro da Radio Nacional, mais experiente como arranjador, tenha sugerido a Baden a incomum instrumentação dos sopros no álbum, com flauta e clarone, este último de registro grave como é característico na música de Moacir Santos. Lembramos que a melodia da *Coisa nº 1* na gravação do álbum *Coisas* é executada na maior parte da música pelo trombone baixo e sax barítono, instrumentos de registro grave, assim como será pelo clarone, na faixa em questão.

Forma geral da gravação de Baden Powell (1961), na tonalidade de dó menor, tempo total 3:07):

Introdução – 5 compassos clarone e flauta (melodia)

A – cl. b. (melodia) e fl. (contracanto) - 10 compassos

B – cl. b. (melodia) e fl. (contracanto) - 16 compassos

A – repetição - 10 compassos

B – repetição - 16 compassos

Introdução – repetição - 5 compassos

A' – vozes (melodia) cl. b. e fl. (contracanto) - 10 compassos

B' – vozes (melodia) cl. b. e fl. (contracanto) - 16 compassos

A'' – cl. b. (melodia), fl. (contr.1) e vozes (contr.2)- 10 compassos

B – repetição do B inicial - 16 compassos em ritornelo até o fim em *fade out*

⁷⁰ Segundo recorte de jornal, *sem data ou autor*, publicado no “Cancioneiro Moacir Santos”: “este foi o LP que Baden Powell gravou para a Phillips, em 1961, com o baterista norte-americano, Jimmy Pratt (...). A direção da Phillips achou o disco ‘pouco comercial’ e a fita foi arquivada” (2005, p.24). Ainda segundo o mesmo artigo, os músicos que gravaram o álbum são: Baden Powell, Jimmy Pratt (bateria), Copinha (flauta), Sandoval (clarone) e (Ma)lagutti (baixo), cujos nomes não constam no álbum. Moacir Santos provavelmente gravou o piano e voz nas *Coisas nº 1 e 2*.

Se compararmos a forma desta primeira gravação da *Coisa nº 1* com a da gravação posterior chegaremos a algumas conclusões que podem ajudar a iluminar o processo criativo de Moacir Santos. O primeiro fato que nos chama a atenção é o de que a melodia das partes A e B não foram mudadas (apenas a tonalidade foi alterada: a primeira gravação está no tom de dó menor e a segunda de ré menor), mantendo a identidade de cada parte, inclusive quanto ao número de compassos. Ambas possuem introdução, mas a introdução da gravação de 1961 é diferente da gravação posterior, durando um compasso a menos:

exemplo musical 24

Ela se vale dos incisos iniciais da melodia (incisos *a* e *b*, conforme vimos) que é reproduzido em quartas começando pela subdominante (fá), passando pela tônica (dó) e chegando á dominante (sol) quando se utiliza de transformações advindas dos incisos *h* e *f* para retornar à tônica. Essa introdução, que será retomada a frente novamente, não mantém o esquema harmônico da introdução do *Coisas*, mas assim como esta tem seu fechamento na tônica. Mostra-se, porém, mais óbvia, menos criativa, devido a sua estreita ligação com a melodia da parte A, que virá a seguir. Talvez por isso Moacir Santos tenha decidido substituí-la pela introdução do álbum de 1965 que possui caráter mais orquestral, dividida em duas vozes, com pedal inicial na fundamental da dominante.

Os contracantos da gravação de 1961:

The image shows a musical score in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff, labeled 'A', starts at measure 7 and contains a trill (tr) on the second measure. The second staff starts at measure 13 and also contains a trill (tr) on the second measure. The third staff, labeled 'B', starts at measure 17 and features a double bar line with repeat dots. The fourth staff starts at measure 21 and contains two first endings (1. and 2.) with repeat signs. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and trills.

exemplo musical 25

Se compararmos os contracantos da gravação de 1961 com a do *Coisas*, de 1965, veremos que elas ocupam os mesmos compassos em ambas, ou seja, os espaços rítmicos não preenchidos pela melodia. No entanto são diferentes rítmica e melodicamente. As linhas da primeira gravação estão na maior parte do tempo em semicolcheias condizentes com a agilidade da flauta tocada por Copinha⁷¹ enquanto os ritmos da segunda são mais adequados ao naipe de metais.

⁷¹ Como os contracantos se repetem nas reexposições de cada parte, sabemos que não foram improvisados tendo sido, provavelmente, escritos por Moacir Santos.

3.2 Análise da *Coisa nº 5* (*Nanã*)

A *Coisa nº 5* (ou *Nanã*, como é mais conhecida, com letra de Mario Telles) é, certamente, a composição mais difundida de Moacir Santos. Dentre as dezenas (provavelmente, centenas) de gravações existentes, no Brasil e no exterior, contam-se as de Mario Telles (1962), Édison Machado (1963), Nara Leão (no LP *Nara*, de 1964), Sérgio Mendes (1964), Kenny Burrell (1998), Moacir Santos (1965, 1972, 2001), além de estar presente nas trilhas sonoras do longa-metragem *Ganga Zumba*, (de Carlos Diegues, 1964) e da telenovela *Escrava Isaura* (cuja trilha sonora está em um LP de 1976), ambos os audiovisuais com repercussão internacional⁷². “Tenho em casa mais de cem *Nanãs*, sendo umas cinqüenta, americanas” (Moacir Santos apud Severiano e Mello, p. 76). A *Coisa nº 5*, apesar de muito gravada na levada de samba (em compasso binário), foi composta em compasso ternário, durante as caminhadas do compositor pelo Parque Guinle, no Rio de Janeiro (Severiano e Mello), quando imaginou uma “procissão de negros” (DVD Ouro Negro, 2005). O cineasta Cacá Diegues, que planejava o filme *Ganga Zumba* (1964⁷³), ouviu a composição pela primeira vez na casa de Nara Leão, sua futura esposa, e decidiu

⁷² Segundo o *website* <http://www.brazil-on-guitar.de/opus/sideman/mario.html>, o LP *Mario Telles* (Columbia – 37.353), que traz uma gravação de *Coisa nº 5* (*Nanã*), teria sido gravado em 1962, portanto antes do LP “*Nara*”, que teria sido gravado e lançado em 1963, segundo este mesmo *site*. Tal fato tornaria a gravação de Mario Telles, o letrista de *Nanã*, a primeira de que temos notícia. No entanto, segundo Severiano & Mello (1998), o tema teria sido usado pela 1ª vez na abertura do longa metragem “*Ganga Zumba*”, de Carlos Diegues, merecendo inclusive uma letra de Vinícius de Moraes que depois teria sido rejeitada por Moacir Santos. Como *Ganga Zumba* é de 1964, o mesmo ano de *Nara* e de *Mario Telles*, segundo a maioria dos autores, nos parece mais plausível a hipótese de que a primeira gravação da *Coisa nº 5* (*Nanã*), seja mesmo a do *Ganga Zumba*, que inclusive contém mais de uma gravação de *Nanã*.

O LP original *Nara* (Elenco ME-10 – EMLP 6309), da cantora Nara Leão, traz a seguinte inscrição: “*Nanã*, da trilha sonora (sic) do filme *Ganga Zumba* da *Copacabana Filmes* – arranjo de Moacyr (sic) Santos”. A autoria de *Nanã* é creditada a **Moacir Santos e Vinícius de Moraes**, o que confirma a tese de Severiano e Mello exposta acima sobre a letra inicial de Moraes para a *Coisa nº 5*.

⁷³ O filme é de 1964, segundo o *website* oficial do diretor, <http://www.carlosdiegues.com.br/>. Acesso em 22/01/2007.

aproveitá-la. Como ainda não estava letrada, Vinícius de Moraes escreveu uma letra que foi, no entanto, rejeitada por Santos: “O quadro não era aquele com gente espiando um banho de *Nanã*”, explica o compositor. “*Nanã* é uma mistura de sons onomatopaicos e, ao mesmo tempo, o nome de uma divindade africana que pode ser a mãe de Nossa Senhora ou a deusa do mar, dependendo da religião” (Moacir Santos apud Severiano e Mello, p. 76). O fato de Santos haver rejeitado a letra do, já renomado por aquele tempo, poeta e diplomata Vinícius de Moraes, revela-nos o respeito e a importância que o compositor atribuía à entidade religiosa *Nanã*, e ao culto das divindades afro-brasileiras, além de mostrar a força de caráter do compositor pernambucano. Moraes já havia letrado algumas canções de Santos, como *Menino travesso*, *Se você disser que sim* e *Lembre-se*, todas gravadas no álbum *Elizeth interpreta Vinícius* (1963, com arranjos de Santos)⁷⁴. Assim, Mario Telles (irmão da cantora Sylvia Telles), com uma letra posterior que trata *Nanã* como uma “deusa” adorável, se tornou o co-autor da canção⁷⁵, que gravou em seu primeiro e único LP, *Mario Telles* (1962).

O filme *Ganga Zumba* (1964), que traz as primeiras gravações da *Coisa nº5*, chegou a ser exibido na *Semana da crítica do Festival de Cinema de Cannes*, de 1964. O longa-metragem apresenta duas versões da composição, além das intervenções de um ator executando a melodia à flauta doce. A primeira é a mesma que está no LP *Nara*. A segunda

⁷⁴ Pode-se mesmo especular que Moraes, desestimulado pela recusa do compositor à sua letra (mas, talvez, também pela não repetição do sucesso de *Canção do Amor Demais* (1958) pelo LP citado acima, do qual pretendia ser uma reedição) tenha desistido de investir em Santos como parceiro de um projeto que já fomentava desde a realização do Orfeu da Conceição: o dos Afro-Sambas, que viria a realizar em 1966, com Baden Powell, aluno de Moacir Santos (tendo inclusive, conforme assinalamos no capítulo 1, composto esta série de músicas em aula com Santos!).

⁷⁵ A letra de *Nanã*, por Mario Telles: Esta noite, quando eu vi *Nanã* / vi a minha deusa, ao luar / Toda noite, eu olhei *Nanã* / a coisa mais linda de se olhar / Que felicidade achar enfim / esta deusa vinda só pra mim, *Nanã* / E agora, eu só sei dizer / toda a minha vida, é *Nanã* / é *Nanã*, é *Nanã*, é *Nanã*, é *Nanã* / Nesta noite, dos delírios meus, / vi nascer um outro amanhã / Veio o dia com um novo sol / Sol da luz que vem, de *Nanã*. / Adorar *Nanã* é ser feliz / Tenho a paz, o amor e tudo que eu quis / E agora, eu só sei dizer / Toda a minha vida, é *Nanã* / é *Nanã*, é *Nanã*, é *Nanã*, é *Nanã*.

aparece incompleta no filme, ouve-se somente a introdução. O arranjo, no entanto, é quase idêntico, ao do *Coisas*. A tonalidade é a mesma (ré menor, embora, no filme, ocorra modulação na repetição da introdução), e a instrumentação também é bastante próxima, com a base de percussões em 6/8 e sopros, e um coro (onde se distingue a voz grave de Moacir Santos) executando a melodia que, no álbum *Coisas*, se apresenta numa sobreposição rítmica, em 4/4 sobre o compasso de 6/8, a partir do c.10, na trompa e no trombone alto. O longa-metragem traz ainda gravações da *Coisa nº 4* (cujo subtítulo é *Ganga Zumba*), a *Coisa nº 9 (Dia de Festa)* e *Mãe Iracema*, que seria gravada em LP somente em *The Maestro*, o primeiro álbum norte-americano de Santos (1972, sob o título de *Mother Iracema*). A trilha sonora deixa ver como o projeto do álbum *Coisas* têm o seu germe em *Ganga Zumba*, que é totalmente voltado para a temática da escravidão e da cultura afro-brasileira, assuntos que abordamos no capítulo 1. Nos créditos somos informados de que o filme conta com as participações de Cartola e Dona Zica, Antônio Pitanga e Pedro Moraes, filho de Vinicius, além de Tereza Raquel, e outros; e lê-se: canções de Moacir Santos na voz de Nara Leão (sem fazer menção à letra de Vinicius de Moraes) e, depois, música: Moacir Santos.

Apesar dos relatos de Severiano e Mello e do próprio Moacir Santos coincidirem quanto ao caráter ternário do metro original da canção (Santos, no DVD *Ouro Negro*, canta e bate o ritmo com mão, em compasso ternário), as primeiras gravações de Nanã, gravadas nos álbuns *Mario Telles* (1962) e *Nara* (1964), trazem a composição em 2/4, compasso na qual ela se celebrou e teve a grande maioria de suas gravações. A divisão rítmica das frases neste compasso é também diferenciada da gravação presente no *Coisas* (que na transcrição de Adnet e Nogueira (Santos, 2005) aparece em 6/8, binário composto, mas que poderia ter sido notada em 3/4 sem nenhum prejuízo da idéia contida na gravação). Por

estes motivos, trazemos a transcrição da melodia principal de *Naná* (sem as diversas introduções que já mereceu), conforme consta no *Songbook da Bossa Nova*, volume 4 (Chediak, 1994), e como foi gravada por Mario Telles (1962)⁷⁶, Nara Leão (1964), Wilson Simonal (1964) e muitos outros, com pequenas diferenciações.

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff is marked with a box containing the letter 'a' and contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 8. The third staff is marked with a box containing the letter 'b' and contains measures 9 through 12. The fourth staff contains measures 13 through 16. The fifth staff is marked with a box containing the letter 'c' and contains measures 17 through 24. Chords are indicated above the notes: D7, Am7, D7, G7, C7, D, Fm7, Eb7, A7(b5), and D.

exemplo musical 26

Como se pode observar, a rítmica das frases, adaptadas ao compasso 2/4, mais próxima da levada do samba, é muito diversa da que aparece na gravação do álbum *Coisas* (1965), transcrita no anexo 3, embora se inscrevam, em ambos os casos, no mesmo número de compassos, e sem supressão ou acréscimo de notas: a frase inicial, por exemplo, ocupa o espaço equivalente a quatro compassos em ambas as versões. Note-se que a forma contém

⁷⁶ Esta gravação encontra-se no CD em anexo, faixa 4.

as partes a, b e c, sendo esta última parte sempre presente após a parte b, fato que não ocorre no *Coisas* (1965), que se mostra em a(a)ba⁷⁷, onde a parte C aparece como coda.

Assinalamos ainda o fato de que a transcrição acima traz a armadura de clave em dó maior, ou lá menor, sem acidentes. Ocorre que o polo tonal da música é, claramente, ré. O autor desta transcrição, ao não assumir a tonalidade de ré maior ou menor, quis fugir à dubiedade entre estes modos, presente no fato de que a terça mostra-se menor no segundo compasso e maior no compasso seguinte. Esta afirmação, no entanto, não pode ser extensível à transcrição de Adnet e Nogueira, em ré menor, a partir da gravação contida no *Coisas* (1965), de Moacir Santos, que apresenta esta dubiedade também na harmonização do acorde de nona aumentada (terça menor sobre terça maior) sobre a tônica: D7(#9). Vamos, então, a esta gravação.

Consideremos a *Coisa nº5 (Naná)*, na tonalidade de ré, modulando a mi bemol (c.59), em compasso binário composto, 6/8, conforme a gravação presente no álbum *Coisas* (1965), de Moacir Santos. Para fins de apoio à análise, temos a transcrição de Adnet & Nogueira, no anexo 3, ao final desta dissertação, da qual usaremos também a numeração de compassos (daqui por diante abreviados para c.).

A instrumentação desta composição pode ser dividida em dois grandes grupos: o dos sopros (fl, tpt, sx a, sx t, sx b, tpa, tbn e tbn b) e o da seção rítmica (gtr, cbx, perc), totalizando onze instrumentos, ao todo, esquema extensível a grande parte das dez *Coisas*. No entanto, particularmente na *Coisa nº 5*, o trombone baixo trabalha em naipe com o contrabaixo, com algumas pequenas diferenças na execução, em uníssono, incorporando-se, portanto, à seção rítmica da composição.

⁷⁷ O primeiro a tem o dobro do tamanho do a final, pois é composto de duas frases: antecedente e conseqüente.

A forma da *Coisa nº5* está descrita a seguir:

INTRODUÇÃO: introdução 1: c.1 ao c. 9
 introdução 1': c.10 ao c. 19 (variante de orquestração da introd. 1)
 introdução 2: c.20 ao c. 25 (entrada da nova levada)

SEÇÃO A: parte a: c.26 ao c.33
 parte b: c.34 ao c.37
 parte a': c.38 ao c.41

SEÇÃO B: parte a: c.42 ao c.50 (variação)
 parte b: c.51 ao c.54
 parte a': c.55 ao c.58
 trecho modulatório: c.59 e c.60 (modulação súbita para mi bemol)

SEÇÃO A' parte a: c.61 ao c.68
 parte b: c.69 ao c.72
 parte a': c.73 ao c.76

CODA (parte C): c.77 ao c.85 (fim)

Optamos por diferenciar a seção central como B porque, embora seja uma variação de A, conforme veremos, possui caráter melódico bastante diverso deste, ao contrário do que acontece com o A', uma repetição modulada do original. As seções A, B e A'

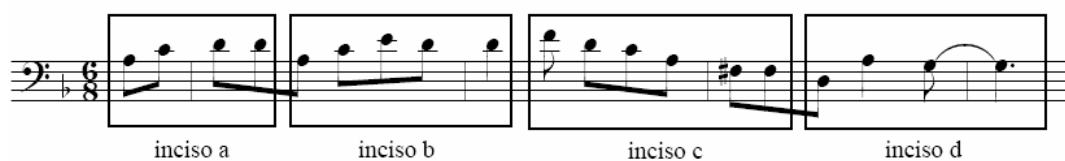
estruturam-se internamente em a b a'. Este primeiro a é formado por duas frases, uma antecedente (anacruse do c.26 ao c. 29, em A), outra conseqüente (anacruse do c. 30 ao c.33, em A), tendo, portanto, o dobro do número de compassos do a', que possui apenas uma frase.

A seção A (c.26 ao c.41):

Esta seção apresenta-se, assim como as seções seguintes, B e A', na forma aba', conforme dissemos. O a inicial é formado por duas frases melódicas (executadas por sax barítono e trombone tenor, na região grave, procedimento comum na música de Santos, conforme veremos) que vai da anacruse do c.26 ao c.33. Embora a terça maior esteja presente tanto na melodia como na harmonia da composição, conforme assinalamos, optamos por endossar a escolha Adnet & Nogueira pela escala de ré menor como base da construção da parte a, visto que a melodia utiliza-se da nota dó, a sétima menor, presente na escala de ré menor natural, (embora assinalemos que esta nota será sustentada na harmonia, a fim de ocupar a terça maior da dominante A7(b9/13), no c.27.) Note-se que a melodia da parte a não traz o sexto grau (si bemol, que só aparecerá na nota da ponta do acompanhamento harmônico dos sopros – o “fundo percussivo” (Guest, 1996), já referido anteriormente). A nota sol somente aparecera na última articulação da frase, coincidindo com o baixo da harmonia. A ausência destas duas notas traz uma ambiência pentatônica à melodia do a de *Nanã*.

A dubiedade maior/menor das terças pode ser vista como estratégia do autor a fim de remeter à cultura negra, conforme assinalamos no capítulo 1: neste caso temos o depoimento do compositor que mencionou este procedimento na entrevista, transcrita no anexo 1, como uma estratégia a ele ensinada por Guerra-Peixe, seu professor então, para

produzir *música negra*, e que, de qualquer forma, é uma característica constante na música de descendentes de escravos africanos nos EUA, como o blues. O acorde maior com sétima menor, às vezes chamado sintomaticamente de “acorde de sétima da dominante” pela musicologia tradicional, excluindo tal acorde de outras funções harmônicas, é aqui usado na função tônica, sendo, provavelmente, outra estratégia com o mesmo objetivo: a ligação com a cultura negra⁷⁸.



exemplo musical 27

O exemplo acima mostra a subdivisão em incisos da primeira frase (antecedente) da parte a (anacruse do c.26 ao c.29), que fica ainda mais explícita se consultarmos a melodia em 2/4 transcrita anteriormente. Note-se que o inciso b reproduz o inciso a, deslocando-o métrica e ritmicamente (uma semínima adiantada no compasso, com relação ao inciso a – procedimento que se revela característico da música de Santos), com a inclusão da nota mi antes da tônica, que cai sobre tempo forte no c.27, fechando este membro de fase. O inciso c, um arpejo descendente de D7(#9), traz a tensão da ambigüidade da terça menor/maior, em sua primeira e última nota (esta rebatida). Cabe ao inciso d, de três notas, fechar a frase

⁷⁸ A esta altura consideramos importante reiterar que não é nossa intenção, com esta dissertação, tomar partido de qualquer movimento político ou social, mas apenas assinalar fatos que, se omitidos, trariam prejuízo à compreensão de uma música que se estrutura a partir de idéias musicais, é certo, mas também de determinadas compreensões da realidade a partir das quais se forjam estratégias de composição. Passar ao largo de fatos tão importantes, reiterados em diversas ocasiões pelo autor e por ouvintes diversos seria fazer uma análise pobre de uma peça que, desta forma seria compreendida, de maneira simplista, como demasiado simples. Lembramos ainda que nossa metodologia de análise, conforme afirmamos no capítulo 1, não procura remeter às origens africanas da música de Santos, mas às estratégias usadas pelo compositor para que sua música soasse como tal, quando usadas.

que, neste caso, levará ao acorde sobre o quarto grau maior com a sétima menor, típico do blues. Este último inciso será utilizado para a confecção da coda, conforme veremos.

A frase conseqüente da parte a e a parte a' diferenciam-se da parte a apenas por este inciso final, mantendo, no entanto, a rítmica original. O conseqüente da parte a traz estas notas sob uma harmonia que conduz ao acorde de tônica a partir do sétimo grau abaixado (típico procedimento modal nordestino, possivelmente oriundo também das aulas com Guerra-Peixe), a melodia resolvendo na terça maior do tom (fá#). O a' traz uma cadência conclusiva final do tipo dominante – tônica: suas duas notas finais, respectivamente, lá e ré, assinalam o final da seção.

A parte b (c.34 ao c.37), por contraste, assinala uma passagem inicial por Gm (cs. 34 e 35) e, em seguida, para Fm (cs. 36 e 37). A seguir a divisão em incisos da parte b:

exemplo musical 28

Note que os incisos e e f são reproduzidos um tom abaixo pelos incisos e' e f', sendo este último acrescido de duas notas ao final para atingir a dominante (A7(b5), antecedida pelo substituto da dominante Eb7, acordes com trítone comum).

Temos como características gerais da **seção A**:

- ambigüidade no uso das terças maior/menor como estratégia para a composição de música de caráter negro.

- utilização de acordes maiores com sétima menor em outras funções que não a dominante.
- Trechos sobre a escala pentatônica.
- Esquema formal tipo a b a'.
- O deslocamento rítmico de incisos.
- A reiteração da fundamental do acorde vigente nas notas mais graves dos incisos da melodia principal e em momentos importantes dos mesmos como sua nota inicial ou o final.
- Melodia principal na região grave.

A seção B (c.42 ao c.58):

Esta seção apresenta-se como uma variação ao tema proposto na seção anterior. Este procedimento, oriundo da música de tradição européia, denominado *tema com variações*, é também típico do jazz, onde os músicos estruturam seu improviso a partir da harmonia do tema. Esta harmonia, com número de compassos pré-definido pelo tema, garante a unidade das melodias propostas pelo improvisador com o tema inicial e recebe o nome de *chorus*, no ambiente jazzístico.

O interessante procedimento adotado aqui por Santos será uma espécie de improviso escrito, porque, executado por um instrumento solista com acompanhamento apenas da seção rítmica, mantêm-se fiel ao *chorus*, acrescentando-lhe um compasso ao início onde todos silenciam para a entrada do solista, em anacruse, procedimento idiomático do jazz. O caráter virtuosístico do solo é outra característica que remete ao improviso jazzístico. Este

solo será executado pela flauta, nas parte a (c. 42 a c.50), pelo sax barítono, na parte b (anacruse do c. 51 ao c. 54) e por ambos, em contraponto, na parte a' (c. 55 ao 58). O improviso escrito, uma aparente contradição, demonstra o hibridismo da música de Santos, bastante assinalada nos capítulos anteriores e demonstrada aqui.

Temos como características gerais da **seção B**:

- A manutenção das características harmônicas da primeira seção.
- o caráter de variação sobre o tema proposto na primeira seção, justamente pelo aproveitamento da harmonia desta seção.
- maior densidade melódica, trazendo ambiência de improviso jazzístico aos solos de flauta e sax barítono, de caráter virtuosístico.
- Hibridismo presente na idéia paradoxal de improviso escrito.
- Esquema formal tipo a b a'.
- forte contraste entre regiões dos instrumentos solistas flauta e sax barítono.
- a inclusão inicial de dois compassos com função modulatória (súbita) ao final.

A seção A' (c.61 ao c.76):

A modulação para mi bemol, um semitom acima da tonalidade inicial marca esta seção (lembramos que esta modulação também ocorre na gravação anterior de *Nanã*, de Mario Telles). Trata-se de uma modulação súbita, ao c.59, onde se repete a mesma figura rítmica do c.58, já na nova tonalidade e confirmada no compasso seguinte por sua dominante, Bb7(b9/13). A partir destes dois compassos iniciais, de função modulatória, ocorre uma repetição da primeira seção na nova tonalidade, com mudanças na

instrumentação: a flauta será acrescentada à melodia das partes a, b e a' originais. Ocorre uma espécie de acumulação dos instrumentos que desempenham a melodia na primeira e na segunda seções (trombone tenor, sax barítono/tenor e flauta): a flauta que somente aparece na segunda seção, permanece na terceira, somando-se aos demais solistas.

Temos como características gerais da **seção A'**:

- transposição um semitom acima do tom original.
- Repetição da primeira seção com modificações menores (além da modulação) e conseqüente manutenção das características gerais daquela seção.

A CODA (c.78 ao fim)

A coda que, nas versões cantadas, traz a letra, onomatopaica, com caráter de refrão: “é nanã, é nanã, é nanã, é nanã,” é, originalmente, a parte C da música, na forma a b c, conforme se celebrou em diversas gravações de grande projeção na mídia, na década de 1960 (sendo a de Wilson Simonal, presente no LP *A nova dimensão do samba*, de 1964, e também em compacto do mesmo ano, particularmente conhecida). No *Coisas* (1965), no entanto, Santos optou por tratá-la como coda, uma vez que é gerada a partir do inciso d, conforme assinalamos. De todas as partes da música, ela é que mais fortemente tem caráter de canção, com a repetição de dois incisos, primeiro em *forte*, depois em *piano*. O primeiro conduz ao quarto grau com sétima menor (cs. 77 e 78) e o segundo retorna à tônica a partir do sétimo grau abaixado (cs. 79 e 80), todos acordes maiores com sétima menor (novamente, um comportamento típico do blues e do jazz, músicas negras norte-americanas). Esta coda, derivada do último inciso de a, mantém diversas características das seções anteriores como o uso de acordes com sétima menor em funções outras que não a tônica possuindo mais fortemente, no entanto, caráter cantabile.

A seção introdutória (c.1 ao c. 25)

Conforme vimos no início desta análise, a seção introdutória da *Coisa nº 5* já havia sido gravada anteriormente, no filme *Ganga Zumba* (1964), da qual esta versão é um arranjo pouco modificado. Daí deriva, provavelmente, seu caráter diverso do restante da composição, especialmente no que tange à levada e à seção rítmica. Se as seções seguintes poderiam ter sido notadas em compasso 3/4 sem prejuízo à idéia original de Santos, é a introdução que justifica o uso do compasso binário composto, em 6/8. Se as seções subsequentes mostram seu caráter mais híbrido, afro-brasileiro, é na introdução que, por contraste, surge um contexto mais identificado à música africana, tanto pela levada em 6/8 e pela malha polirrítmica que engendra, quanto pelo modalismo radical que dispensa a harmonia pela gravitação em torno de um centro tonal⁷⁹.

A Introdução 1 (c.1 ao c. 9) se inicia com uma levada em compasso 6/8, de forte caráter africano, uma vez que este compasso é bastante popular na chamada *áfrica negra*. O compasso em 6/8 tornou-se um estereótipo, inclusive nas músicas para cinema, quando se pensa em música africana⁸⁰. No entanto, de acordo com nossa metodologia explicitada no primeiro capítulo, relembramos que a discussão presente não se dá sobre a possível origem africana do compasso citado, mas sim sobre a intenção do autor ao utilizá-lo. Acreditamos que esta métrica tenha sido utilizada por Santos com a intenção de remeter

⁷⁹ Reiteramos que nossa metodologia vê tais características africanas como uma construção da qual se utiliza Moacir Santos para caracterizar sua música, conforme vimos no capítulo 1. Seria um esforço desproporcional, e talvez inútil, buscar as origens de cada elemento visto como negro ou africano por Santos.

⁸⁰ Fazemos esta observação baseados, em parte, em nossa experiência pessoal, no convívio com percussionistas profissionais que, freqüentemente, chamam este tipo de levada, em 6/8, de *afro*, obviamente identificando-a a música que atribuem àquele continente. No entanto diversos *toques* de música religiosa africana e afroamericana são notados em 6/8 por pesquisadores. No livro *Roots of black music* (1995), encontram-se numerosas transcrições de músicas africanas em 6/8, como a *krar* (p.84) e a música da igreja etíope (p.30-33).

à música daquele continente, fato que não seria de se estranhar, dada a temática afro-brasileira do filme na qual se insere, o *Ganga Zumba* (1964).

A seção rítmica aparece aqui alargada pelo sax barítono, apesar da ausência da guitarra, único instrumento harmônico, e cuja falta favorece a ambiência desejada, na medida em que a harmonia é associada à música de tradição européia. Na verdade esta introdução tem caráter estritamente modal, sem presença de acordes dominantes ou de qualquer outra função, característica que reforça o ambiente africano. O sax barítono engrossa o baixo pedal em ré, somando-se ao trombone baixo e ao contrabaixo. Sobre eles as congas e o *cow bell* executam a referida levada em 6/8, sobre a qual nos deteremos mais adiante. Flauta, sax alto e sax tenor atuam em naipe, explicitando a dualidade maior/menor nas notas finais das frases que articulam (notas fá suspenso e fá natural nos cs. 4-5 e 6-7, respectivamente).

Na Introdução 1' (c. 10 ao c. 19) o trompete se soma ao referido naipe. Este naipe se apresenta em conformidade rítmica com relação à levada de seis pulsos (6/8), que é mais fortemente explicitada pelos baixos (sax barítono, trombone baixo e contrabaixo). Estes dois napes estabelecem, na subseção anterior, o padrão básico sobre o qual ocorrerá a superposição de uma nova figura rítmica, que poderia ser notada em compasso 4/4, e é executada pelo trombone e pela trompa (c. 10 ao c. 17). Tal superposição, que não é estranha ao compasso binário composto, resulta em uma polirritmia. É justamente este naipe que aparece cantado na gravação de *Ganga Zumba*. A seguir, uma redução dos sopros nos quatro compassos iniciais da Introdução 2 (c. 10 ao c. 13):

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'naipe "maior/menor"' and uses a treble clef with a 6/8 time signature. The middle staff is labeled 'naipe "4/4"' and uses a bass clef with a 6/8 time signature. The bottom staff is labeled 'baixos' and uses a bass clef with a 6/8 time signature. The music consists of several measures with various rhythmic patterns and notes.

exemplo musical 29

A Introdução 2 (c.20 ao c. 25) se caracteriza pela entrada da nova levada que permanecerá no restante da composição. Os dois compassos iniciais (c. 20 e 21) são reservados a entrada da caixa, restando aos quatro compassos seguintes o início da harmonia de caráter tonal expressa pelo baixo e pelo fundo percussivo executado pelos sopros, alternando as funções dominante e tônica.

Temos como características gerais da **seção introdutória**:

- levada diferenciada, mais adaptada ao compasso 6/8, com relação a levada posterior, que se instala a partir da introdução 2.
- caráter modal, com baixo pedal em ré, e ausência de harmonia (expressa pela ausência da guitarra), em contraste com as seções posteriores.
- polirritmia através da sobreposição de figuras rítmicas de quatro pulsos por compasso sobre o 6/8, uma forma de hemiólia, expressa pela relação 3:2.
- caráter africano em detrimento as seções posteriores, de características afro-brasileiras.
- ambigüidade no uso das terças maior/menor como estratégia para a composição de música de caráter negro.
- reiteração constante da nota fundamental.

A seção rítmica

A instrumentação da seção rítmica desta música constitui-se de um trio básico formado por percussão, contrabaixo e guitarra. Reforçando os baixos somam-se trombone baixo e sax barítono, este último apenas na seção introdutória, seção na qual a guitarra toca somente os quatro compassos finais. Conforme assinalamos, esta seção se estrutura sobre uma levada diferenciada, de caráter mais africano e que possui a duração de um compasso. A seguir, esta levada, conforme consta na transcrição de Adnet e Nogueira (Santos 2005):

The image shows a musical score for four instruments: sax baritone, trombone baixo, contrabaixo, and cow bell congas. The score is written in 4/4 time and consists of four measures. The sax baritone part is in the treble clef and features a melodic line with a final triplet of eighth notes. The trombone baixo part is in the bass clef and plays a simple harmonic accompaniment. The contrabaixo part is also in the bass clef and provides a steady bass line. The cow bell congas part is in the bass clef and features a complex, syncopated rhythmic pattern with various accents and dynamics.

exemplo musical 30

Note-se que a transcrição apenas aproxima-se da execução da conga presente na gravação em questão. Embora seja tão fiel quanto uma partitura tradicional pode ser, a parte tímbrica do instrumento, que se estrutura sobre uma gama de diversos tipos de toque (no centro ou na periferia do instrumento, abafado ou longo, com a palma da mão ou com a ponta de um ou mais dedos e etc.), combinada a diversos graus de intensidades e acentos gera uma execução de grande complexidade. Para esta análise, no entanto, focada na composição, a

correição rítmica da transcrição, associada aos acentos assinalados na parte inferior da partitura nos é suficiente.

Destacamos o fato de que a conga preenche todas as colcheias do compasso, exceto a primeira, justamente o tempo que, na rítmica de origem européia, é o tempo mais forte e que, portanto, deveria ser acentuado. O acento vem na segunda colcheia, fortalecendo a contrametricidade⁸¹ da levada. O tempo forte é, no entanto, suficientemente explicitado pelo *cow bell* e pelos baixos. Estes parecem querer dizer que a *regra* da levada é o compasso de seis pulsos, deixando livres, no entanto, alguns espaços rítmicos. É sobre estes espaços, justamente, que a conga vai exercer o seu papel de solista dentro da seção rítmica. A ela vai caber o papel da variedade, minimalista, dentro de uma levada que, como é característico de diversos ritmos ditos *primitivos* ou *folclóricos*, se desenvolve no espaço de um único compasso. A linha-guia da levada, na verdade sua simplificação, pode ser descrita da seguinte forma:



exemplo musical 31

Assim, a síncope fica reservada à primeira metade da levada, ficando a segunda metade, correspondente às três últimas colcheias do compasso, totalmente cométrica.

Estando esta discussão sobre a levada da *Coisa nº5* inserida em uma tese sobre composição para seção rítmica, surge naturalmente a questão sobre a intencionalidade do compositor em relação à execução da seção rítmica. Acontece que, conforme

⁸¹ Conceito já abordado anteriormente, diz-se, resumidamente, que uma levada é mais *contramétrica* quanto mais síncopes apresenta e mais *cométrica* quanto menos síncopes apresenta.

demonstramos nos capítulos precedentes, a execução da levada é tradicionalmente excluída da atividade criadora e, conseqüentemente, da partitura, ficando a cargo dos músicos (que muitas vezes não sabem ler partituras) que executam a partir de uma levada tradicional predefinida pelo compositor ou arranjador. Então as questões que se impõem são: houve composição por parte de Santos desta levada ou ela foi produto da execução dos músicos que participaram da gravação? Se houve, havia partituras ou Santos se valeu de indicações orais ou demonstrações práticas? E, por fim, Santos se preocupou em criar novas levadas para a seção rítmica, ou se baseou em uma levada pré-existente? Lembramos que estes questionamentos não são aplicáveis aos sopros, uma vez que a prática corrente no meio estudado é o de escrita tradicional para todos os instrumentos de sopros, conforme ocorreu. Eles referem-se aos demais instrumentos da seção rítmica, neste caso, somente a percussão, uma vez que a guitarra não toca e o baixo toca em naipe com os sopros.

Em entrevista por telefone em 16 de novembro de 2006, Elias Ferreira, o percussionista que gravou o álbum em questão, nos fez algumas importantes declarações. Afirmou que, tendo residido por muitos anos com Santos, tinha profunda intimidade com a composição do mesmo. E que Santos, por ocasião da gravação do *Coisas*, demonstrava as levadas desejadas nos instrumentos de percussão, que tocava com certa fluência. Geraldo Vespar, o violonista que gravou o álbum, atualmente professor da UFRJ, nos confirmou esta versão em entrevista pessoal em 20 de novembro de 2006, e acrescentou que Santos era também seu amigo pessoal e professor, utilizando métodos híbridos, escritos e orais, para indicação das levadas desejadas em suas composições e arranjos. Estando as partituras originais das dez *Coisas* perdidas, não podemos constatar se Santos pré-concebeu estas levadas na forma escrita e depois as transmitiu pelos meios descritos, ou se elas jamais foram formalizadas. Tivemos acesso, no entanto, à partitura manuscrita original de *Kermis*,

composição de Santos presente no primeiro álbum norte-americano de Santos, *The maestro*⁸² (1972 - ou *Quermesse*, conforme consta na regravação presente no álbum *Ouro Negro*, 2001). Esta composição, cuja levada (notada por Santos em 3/4, e não em 6/8) é bastante semelhante a da *Coisa nº5*, mostra-se com sua seção rítmica escrita - possivelmente devido à fluência maior dos músicos norte-americanos em leitura musical. Reproduzimos aqui os quatro compassos da levada segundo a notação original de Santos para os instrumentos da seção rítmica:

exemplo musical 32

Note-se que, embora a atividade individual do baixo e das percussões (conga, *cow bell* e ganzá) nesta composição difira da *Coisa nº5*, o todo da levada poderia ser resumido na linha-guia descrita no exemplo anterior, que está bastante explicitado, inclusive, na linha da guitarra desta composição. A diferença principal, além da forma de notação, resumida e em 3/4, é, talvez, a ênfase, nesta levada, na segunda semínima pontuada do segundo compasso, presente nos baixos e na percussão/bateria, dividindo o compasso em duas metades iguais.

⁸² Esta gravação está presente no CD em anexo, faixa 5.

Esta divisão é, no entanto, contestada pela guitarra, cuja ação se articula sobre três pulsos, ainda neste compasso. Os dois compassos restantes são mera repetição da levada, diferindo apenas quanto à harmonia.

Estas levadas podem ser relacionadas a outras estilizações de levadas de origem africana ou afro-brasileira. Uma delas, bastante conhecida atualmente devido a movimentos de valorização da chamada *cultura popular*, é o jongo, que traz um histórico de reconhecimento enquanto música de origem afro-brasileira⁸³. Segundo Mário de Andrade o jongo é uma “dança de origem negra cultivada em várias partes do Brasil e descrita por alguns autores como uma variedade do samba” (JONGO. In: Dicionário musical brasileiro. Belo Horizonte; Itatiaia, 1989, p.273). A partir da audição do álbum gravado pelo grupo *Jongo da Serrinha*⁸⁴ (COLETIVO DE AUTORES. Cd livro 'Jongo da Serrinha'. Rio de Janeiro: FUNARJ e RIOARTE, 2001), chegamos a uma linha-guia do jongo:



exemplo musical 33

Optamos por ligar a última colcheia à última semicolcheia, ao invés de pontuá-la, a fim de enfatizar a proximidade desta levada com a levada da *Coisa n° 5*. Se tirarmos esta ligadura e começarmos a levada a partir do quarto tempo, invertendo-a, teremos a levada anterior.

⁸³ O Jongo Trio, destacado grupo de samba-jazz, foi criado em 1965, sendo seu título uma referência ao ritmo.

⁸⁴ A difusão do Jongo praticado na Serrinha, no estado do Rio de Janeiro, deveu-se, grande parte ao Mestre Darcy, percussionista profissional que atou por décadas no mercado carioca, e mais próximo do final de sua vida, desenvolveu um projeto de valorização deste ritmo e sua cultura. O autor desta dissertação foi convidado pelo percussionista, por volta do ano de 1996, para se apresentar com o grupo que dirigia desde então voltado para o jongo, apresentação que ocorreu, no mesmo ano, no bairro de Santa Teresa, RJ.

Pode-se então concluir que a levada da musica em questão é muito semelhante à levada de jongo tal qual é praticada na Serrinha, RJ, a pelo menos cinco gerações, segundo informação contida no mesmo CD. Enfatizamos, no entanto, que não se pode afirmar que a levada utilizada por Moacir Santos seja retirada da levada do jongo da Serrinha, mas, somente, que são semelhantes. Acreditamos que não haja uma levada única, original, da qual Santos retirou material para uma estilização e sim que, sendo Moacir Santos um músico profissional atuante desde a infância em diversas cidades do país, que cultivava a música afro-brasileira e tocava percussão e bateria segundo seu próprio relato e de músicos próximos, o material utilizado para a criação de uma nova levada vinha do seu arcabouço musical adquirido por sua vivência, que inclui aprendizados formais e informais. Nossa intenção ao relacionar sua levada ao jongo foi apenas mostrar a proximidade entre um ritmo considerado de origem negra e sua música, explicitando suas técnicas e estratégias de composição de música afro-brasileira. Enfatizamos ainda que a utilização da levada em 6/8 por si só vai neste mesmo sentido. Acontece que dentre as levadas consideradas *brasileiras*, e não, *afro-brasileiras*, como é o caso, raramente listam-se levadas ternárias ou em 6/8. A “Pequena história da música popular” (1986) de J. R. Tinhorão, para citar apenas um exemplo dentre muitos, é estruturada por capítulos cujos títulos são uma listagem de gêneros brasileiros, todos eles possuindo uma ou mais levadas correspondentes: maxixe, tango brasileiro, choro, música de carnaval, marcha, diversos tipos de samba, marcha-rancho, frevo, baião, bossa-nova e etc. Dentre os gêneros citados, apenas o choro, e mesmo assim mais raramente, estrutura-se sobre uma levada ternária: a da valsa-choro. Todos os restantes são notados em 2/4 ou em 4/4, mais raramente. Os ritmos (toques) presentes no candomblé afro-religioso brasileiro estruturam-se, em grande parte sobre compasso

ternário⁸⁵. Das vinte e nove transcrições de música sacra afro-brasileira presentes em Barros (2005), por exemplo, dezenove estão em compasso 3/4 ou 6/8. Assim, o compasso ternário é identificado ao *outro* brasileiro: o afro-brasileiro ou às músicas do sul do país, mais próximas a sua possível matriz espanhola, como seria o caso do *fandango*, em compasso ternário⁸⁶.

Sobrepostos à levada descrita acima, a trompa e o trombone tornam a cena mais complexa, na introdução 2 (c.10 a c.19), exercendo um fundo percussivo dificilmente dissociável da levada, mas que se relaciona à esta de maneira ativa: sobrepondo uma rítmica de 4 pulsos (como em um compasso 4/4, se lhe subtrairmos os pontos), gerando polirritmia (transcrição da anacruse do c. 11 a c. 14.1):

The image shows a musical score for two instruments: 'trompa em fã' (trumpet in F) and 'trombone baixo' (bass trombone). The score consists of two staves. The top staff is for the trumpet and the bottom for the bass trombone. Both parts play a rhythmic pattern of four pulses over four measures. The notes are marked with accents and a dynamic marking of 'f' (forte). The rhythm is a series of eighth notes with accents, creating a percussive effect.

exemplo musical 34

Construída sobre duas notas, apenas por sutilezas aos compassos finais (c.13 e 14) ela fecha seu ciclo em quatro compassos, com o surgimento de uma terceira e quarta notas.

⁸⁵ Ver artigo de Marcos Lacerda que discorre sobre “um processo rítmico comum a que foram provavelmente submetidos dois gêneros da música brasileira tomados de empréstimo a culturas estrangeiras: a polca paraguaia e toques de candomblé **que transcorrem em base rítmica ternária**” LACERDA, Marcos. *Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil*. Disponível em http://www.anppom.com.br/opus/opus11/J_MarcosLacerda.pdf Acesso em 21 de fevereiro de 2007.

⁸⁶ O próprio canto sacro afro-brasileiro de Nanã, conforme transcrição de Barros (2005), apresenta-se em compasso ternário, embora exista uma versão deste canto gravada em 2/4 por João Gilberto, Caetano Veloso e Gilberto Gil, intitulada *Cordeiro de Nanã*, no álbum *Brasil* (1981).

A introdução 1' (c.20 ao c. 25) tem como função a apresentação de uma nova levada que se seguirá até o fim da música. Esta levada, por contraste, afasta-se da ambiência africana presente até então, explicitada pela ação das congas, instrumento que remete a esta cultura. Em seu lugar temos a caixa-clara, percussão que, intencionalmente ou não, traz uma ambiência militar à composição. O jogo rítmico, no entanto, será mais explicitado ainda, dominando a composição a tal ponto (especialmente nas partes A, mais numerosas) que se torna, digamos assim, a voz principal da música, em contraponto a melodia que também reforça este jogo. Todos os sopros que não executam a melodia (à exceção da flauta que, inicialmente, está reservada para entrada posterior no solo – c.42) reforçam a levada expressa pela guitarra na seção rítmica. O trombone baixo, desde sempre integrado à seção rítmica, reforça os baixos. A harmonia que surge então tem papel secundário (especialmente nas partes A, novamente), reduzida quase que somente a alternância entre as funções dominante e tônica, embora bastante alteradas pelo uso de tensões que fogem aos modos maior/menor tradicionais. Nas partes B, por contraste, temos uma harmonia que caminha e o baixo articulado em três pulsos por compasso, porém, por apenas breves quatro compassos (B: c.34 ao c.37; B1: c.51 ao c.54 e B2: c.69 ao c.72). Na coda (c.77 ao fim), a levada parece rarefazer-se até finalmente silenciar.

3.3 Análise da *Coisa n° 2*, do ponto de vista da textura.

O parâmetro textura, embora tenha sido historicamente utilizado em análises que empregavam categorias de descrição bastante simples como homofônico e polifônico, só recentemente recebeu estudos mais aprofundados, possibilitando análises também mais complexas sob a ótica deste aspecto específico da música. A motivação para uma análise textural desta *Coisa n°2*, surge da constatação do interesse gerado pelo acúmulo e decréscimo de tensão textural, em uma composição que é basicamente uma alternância de partes A e B instrumentadas de diversas formas, encadeando trechos de maior ou menor densidade, e revelando um discurso em que a seção rítmica exerce um importante papel que demais formas de análise não alcançariam.

A *Coisa n°2*, tem duração de 4:59 e sua primeira gravação aconteceu no álbum “Baden Powell swings with Jimmy Pratt” (1962), de Baden Powell (assim como a *Coisa n°1*, que também foi gravada no mesmo álbum)⁸⁷. A levada da bateria aproxima-se bastante da levada de jazz tipo *bebop*, embora não se possa dizer o mesmo da atividade do restante da seção rítmica. Notadamente o baixo, que no *bebop* articula cada semínima em uma atividade que se chama de *walking bass* – baixo que caminha – têm aqui um comportamento bem diferente, sendo antes um baixo pedal, parado em duas classes de altura, e que, portanto, não caminha.

⁸⁷ Ambas as gravações encontram-se no CD em anexo, assim como a gravação contida no álbum *Coisas* (1965), de Moacir Santos, na qual esta análise se baseia. A gravação da *Coisa n°2* de 1965 está na faixa n°6, e a gravação de 1962, na faixa n° 7.

Wallace Berry e o conceito de textura

Assim, nosso primeiro obstáculo foi encontrar uma bibliografia sobre análise do ponto de vista da textura que leve em conta a instrumentação que é caracteristicamente usada na chamada música popular⁸⁸, com determinada função, como, por exemplo, a dupla baixo/bateria e mesmo toda a seção rítmica. Na falta desta, optamos por utilizar, como ponto de partida, conceitos básicos retirados de W. Berry, em *Structural functions in music* (1987), no capítulo *Texture*. Estes conceitos foram utilizados na elaboração de nossas próprias idéias, advindas da observação da composição em questão, bem como de nossa experiência pessoal de composição e arranjo para grupos de instrumentação semelhante.

Berry nos diz sobre o conceito de textura:

A textura da música consiste nos seus componentes soantes. Ela é condicionada, em parte, pelo número desses componentes soando simultâneos ou coincidentes; sua qualidade é determinada pelas interações, inter-relações, projeções relativas e materiais de linhas componentes e outros fatores de som⁸⁹ (1987, p.184).

⁸⁸ Não é que entendamos que não possa existir um método de análise universal, muito pelo contrário, mas Berry simplesmente parece ignorar a existência das músicas rotuladas como populares. Ocorre que a análise do ponto de vista da textura de uma composição como a *Coisa n.2*, tradicionalmente enquadrada no campo da música popular brasileira (MPB), não deixa de surpreender, mesmo se considerarmos o estágio cada vez mais avançado dos estudos de música popular na universidade. Não existe uma tradição acadêmica de análise neste campo, o que, por sua vez, também não estimula a *composição popular* mais *avançada*. Segundo determinada concepção mais conservadora, a composição inserida no âmbito da chamada *música popular* vai ao sentido da descontração e da fruição desinteressada, o que invalidaria seu estudo musical aprofundado. Segundo Philip Tagg, “Um dos problemas iniciais para qualquer novo campo de estudos é a atitude de incredulidade com que se depara. O estudo sério da música popular não é exceção a esta regra.” (2007, p.1). Assim, uma análise textural de uma composição de características jazzísticas, populares, como a *Coisa n° 2* poderia soar como, mais do que um esforço para preencher uma lacuna no campo da análise musical, uma provocação, ou uma espécie de prova musical de mão dupla: provar-se-ia, com este estudo, que uma composição popular é passível de ser *seriamente* analisada, quebrando-se as barreiras que separaram o ‘estudo sério da *música séria*’ do ‘estudo sério da música popular’ e, por outro lado, a teoria musical de um erudito como Berry estaria universalmente comprovada em um objeto de análise que foge ao escopo da música erudita (ou *séria* – *serious* - como preferem os americanos e ingleses). No entanto, as *Coisas*, de Moacir Santos, apenas em parte se enquadram nesta descrição de *música popular*, conforme se viu nos capítulos anteriores, situando-se em um campo, o da MPB, onde tais rótulos não correspondem à diversidade das práticas musicais.

⁸⁹ The texture of music of music consists of its sounding components, it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by its interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors.

Assim, temos, por um lado, o caráter *quantitativo* da textura – nomeado *densidade* - que é definido como um parâmetro textural quantitativo e mensurável, condicionado pelo número de componentes (*densidade-número*), e pela razão entre o número de componentes soando (ou números de *vozes*, para remeter a um conceito mais tradicional) e o âmbito no qual se inscrevem, medido pelo número de semitons contidos entre a nota mais grave e mais aguda de um determinado trecho (*densidade-compressão*). Assim, se tomarmos como exemplo, um trecho musical no qual duas vozes independentes caminham, sendo o dó 5 a nota mais grave, e o sol 5 a nota mais aguda, teremos a razão de 2 para 7, como sua densidade-compressão. O valor 2 representa, neste caso, o número de componentes soantes (ou vozes) e o número 7, o número de semitons entre o dó 5 e o sol 5. Assinalamos desde já que parte considerável de nossa análise se embasará nesta relação matemática simples (uma conta de divisão), ou apenas no total de componentes soantes em um dado trecho, que nos permite, de maneira objetiva, afirmar que tal seção é mais densa que outra, segundo esta metodologia.

Do outro lado, temos o caráter *qualitativo* da textura: **a relativa independência/interdependência de seus componentes** que “é sem dúvida o mais fundamental e significativo critério de qualidade textural” (Berry, 213)⁹⁰ e as relações interlineares de dissonância e imitação, por exemplo. Estes parâmetros, que não podem ser quantificados com exatidão, serão abordados especialmente no que tange a ação conjunta ou disjunta, em maior ou menor grau, de grupos e sub grupos da instrumentação, que serão definidos mais adiante. Podemos então pensar em “**progressões e recessões qualitativas e**

⁹⁰ “is undoubtedly the most fundamental and significant criterion of textural quality”

quantitativas” como mudanças orgânicas, expressivas e funcionais na estrutura textural⁹¹” (p. 204) para traçarmos, por exemplo, o desenvolvimento da forma de uma composição analisada com base em sua textura. A textura, assim como ocorre com outros parâmetros da música, gera intensidade crescente, a medida em que sua progressão é prolongada. Seu recesso tem como consequência a perda da tensão acumulada. A sucessão e transformação das diferentes malhas texturais proporciona o discurso musical, movido por este devir, assim como ocorre no discurso harmônico, por exemplo. Berry nos fala ainda do *ritmo textural* que se refere ao tempo e à natureza da mudança neste parâmetro e que também pode ser comparado ao ritmo harmônico de uma composição.

Idéias empíricas a partir da observação da *Coisa n° 2*.

Traçadas estas considerações iniciais referentes à conceituação da textura, passamos então às nossas próprias idéias, de natureza mais imediata e empírica, concebidas a partir da observação da *Coisa n° 2* e peças semelhantes, com a finalidade de analisá-la.

A instrumentação da *Coisa n°2* pode ser dividida em dois grandes grupos, para efeito de análise, além de suas subseções:

Grupo 1: Seção rítmica ou *cozinha*

subgrupo 1a: Bateria
 Contrabaixo

subgrupo 1b: Guitarra
 Piano
 Vibrafone

⁹¹ *Qualitative and quantitative progressions and recessions as organic, functional, expressive changes in the textural structure.*

Grupo 2: Sopros

subgrupo 2a: Trompete
(reg. aguda) Sax alto
Flauta

subgrupo 2b: Trombone
(reg. média) Sax tenor
Trompa

subgrupo 2c: Trombone baixo
(reg. grave) Sax Barítono

A *Coisa nº2* tem sua seção rítmica constituída por bateria, baixo, guitarra, piano e vibrafone. Este último poderia ser excluído da seção rítmica em virtude do seu caráter melódico em determinados momentos (c.91 ao 97, por ex.). No entanto optamos por incluí-lo em virtude de sua ação harmônica freqüente nesta composição e sua atividade conjunta com os instrumentos que compõe a seção. O subgrupo 1a (bateria e contrabaixo) foi definido de acordo com a atividade tradicionalmente integrada destes instrumentos, que usualmente e, especificamente neste caso, tem caráter mais próximo do que se pode chamar de percussivo e de manutenção da levada básica de acompanhamento. Destacamos o fato de que o contrabaixo durante toda a peça executa um ostinato estrito, um pedal composto de duas classes de altura, exceção feita à seção A5 (c. 107), único momento em que o instrumento desempenha função melódica. O subgrupo 1b (guitarra, piano e vibrafone) compõe-se de instrumentos melódico-harmônicos, que têm muito freqüentemente, mas não sempre, a função de prover suporte harmônico.

A seção dos sopros foi definida, segundo critérios óbvios, de acordo com o caráter dos instrumentos que a compõe. Embora a divisão de suas subseções entre madeiras e metais fosse possível, optamos pela tripartição por regiões de altura de acordo com a observação da orquestração de Moacir Santos, que segue o mesmo critério. Assim, os

instrumentos que compõem a subseção 2c, sax barítono e trombone baixo (região grave), fazem sua primeira intervenção à altura do c. 99, na seção B4b, e aparecem depois, em uníssono com o contrabaixo, com todo o conjunto em pausa, na seção A5.

Formulamos ainda critérios que se mostraram texturalmente importantes, específicos para a análise da “Coisa nº2”, a fim de definir as mudanças ou “*progressões e recessões qualitativas*” (Berry, p. 204) na estrutura textural:

1. Alternância ou co-incidência dos grupos *cozinha* e sopros
2. Alternância ou co-incidência dos subgrupos dos sopros (grave, médio ou agudo) e da *cozinha*.
3. Bateria *aberta* (tangendo o prato de condução), *fechada* (tangendo os pratos de choque) ou *mista* (em solo improvisado).

A análise:

Assinalamos que a partitura da *Coisa nº 2*, que se encontra no anexo 3, é na verdade uma transcrição realizada admiravelmente, especialmente no que diz respeito aos sopros, mas também ao trabalho como um todo, por Adnet e Nogueira, constituindo um esforço pioneiro de grande valor. No entanto, a transcrição da bateria é deficitária, não trazendo diferenciações importantes no tocar da bateria, como as referidas acima. Assim, embora para efeitos práticos de análise eu me refira à numeração de compassos presente na transcrição de Adnet e Nogueira, transcrição esta que me serve de apoio, o leitor deve se remeter sempre à gravação presente no álbum *Coisas* (1965), que é, afinal, o objeto em questão, e que se encontra no CD em anexo. Uma tabela de apoio à análise encontra-se nas páginas 130 e 131.

A *Coisa n° 2* apresenta uma divisão clara em duas partes⁹² que denominaremos **A** e **B**. Melodicamente a parte **A** mantém sua unidade, com algumas pequenas diferenciações, marcadamente nas quiálteras da seção **A4** (ver tabela de análise), mas que não chega a descaracterizá-la. Sua melodia aproxima-se da levada da música seja pelo quase ostinato rítmico ou pela condução descendente, com muitos graus conjuntos, similar à da harmonia (que se contrapõe ao pedal inexorável do baixo). Apresenta também um ritmo harmônico e melódico mais ativo se comparado à parte **B**, com um acorde por compasso e somente uma nota, a última (c. 27 e 28, por exemplo) com duração maior que uma semínima.

A parte **B** apresenta duas melodias padrão: a das seções **B1** e **B3** (caracterizada pela pausa de colcheia inicial seguida de nota longa) e a das seções **B2**, **B4a**, **B4b** e **B5** (caracterizada pelas duas colcheias iniciais). Apresenta, de maneira geral, melodias mais angulares e de rítmica mais complexa que as da parte **A**. É também menos densa melodicamente, deixando mais *espaço* para a bateria, *aberta* no prato de condução, e contrapontos (ver **B2**, por exemplo). A parte **B** é menos ativa harmônica e melodicamente nos quatro primeiros compassos (c. 31 a 34, por exemplo), com um acorde para cada dois compassos e duas notas com duração igual ou maior que um compasso, adensando-se nos quatro últimos. Esta menor atividade rítmica da harmonia e melodia da parte **B** é compensada pela presença de contrapontos (como em **B2**, por exemplo) e por um maior preenchimento da bateria, *aberta*, percutindo o prato de condução, que, ao contrário dos pratos de choque, que soam mais próximos do *stacato*, ressoa grande número de frequências criando sensação de maior densidade⁹³. Foi nas partes **B** que verificamos as

⁹² Empregamos os termos parte A e parte B para referi-las de maneira genérica. Quando apontamos uma destas especificamente, por exemplo A1, preferimos o termo seção.

⁹³ Embora eu não disponha de pesquisa científica que comprove a maior densidade deste modo de conduzir a bateria sobre o outro, me baseio aqui na minha própria audição. No entanto, me parece claro que uma única

maiores densidades-número, notadamente em **B1** (densidade-nº=6), **B2** (densidade-nº=7), **B4b** e **B5** (densidade-nº=8).

A *Coisa nº2*, ao apresentar nas partes **B** maior densidade-número compensada por menor atividade rítmica da melodia e da harmonia, confirma Berry quando escreve: “Densidades mais pesadas, maiores, freqüentemente parecem demandar menor atividade rítmica⁹⁴” (1987, p.185).

Assim, a composição em questão apresenta esta alternância entre partes **A** e **B**, contrastantes texturalmente e com características individuais, gerando seu discurso. Até o compasso 82 (**B5**), este contraste entre seções é menos evidente, embora presente. A listagem das densidades-número de cada seção até este ponto pode nos dar uma idéia do contraste, embora não possamos esquecer outros fatores texturais importantes por nós definidos como a condução da bateria e a alternância ou co-incidência das seções *cozinha* e sopros. Em ordem de aparição: 3, 4, 3(somente bateria e baixo), 5, **6**, 5, **7**, 5 e **6**. Constatamos que a densidade-número apresenta uma tendência crescente e que as partes **B**, assinaladas em negrito, oscilam entre 6 e 7, enquanto as partes **A** vão de 3 a 5.

A partir do **A4** (c.83 ao 90), no entanto, temos uma cesura: os contrastes texturais tornam-se mais evidentes. Esta seção propõe uma trama rítmica mais complexa, já latente anteriormente no ritmo *quialterado* da *levada* da bateria (na verdade uma fórmula próxima

nota tocada mais brevemente, como ocorre no modo *fechado*, onde os pratos de choque abafam seu próprio som ao se entrechocarem, será menos densa do que se a deixamos soar indefinidamente, como ocorre nos pratos de condução. Entendemos então que texturalmente, a parte **A** difere da **B**, também pelo modo com que a bateria é tocada: *aberta* (os bateristas destros tocando com a baqueta da mão direita no **prato de condução**, usualmente) em **A** e *fechada* (mão direita nos **pratos de choque** ou *hi-hat*) em **B** (exceção: **A6**). Para efeito de análise da densidade-número consideramos a bateria como responsável por dois componentes: os pratos (de choque ou de condução) e o par bumbo/caixa que foram conjuntamente tratados, afim de não sobrevalorizar a importância textural do instrumento.

⁹⁴ “heavier, greater densities seem frequently to require relatively reduced rhythmic activity”

do ritmo tradicional de *jazz*), porém agora explícito nas quiáleras de quatro tempos executados pela flauta sobre o compasso ternário da peça junto às improvisações do pianista. A esta polirritmia (e sabemos que maior complexidade rítmica gera adensamento) soma-se a densidade-número desta seção (5) caracterizando sua textura. Na seção seguinte (**B4a**), embora o ritmo executado pelo piano continue bastante intenso e a densidade-número continue em 5 já não temos a polirritmia ocasionada pela flauta, provocando uma recessão na sua textura. Também aqui, pela primeira vez é quebrado o ritmo de alternância do modo de tocar da bateria: temos uma parte **B** com a bateria *fechada*, contribuindo para a menor densidade da seção. Mas o contraste textural maior está por vir: na seção seguinte (**B4b**) temos o primeiro *tutti* dos sopros, (só haverá mais um, em **B5**) e a maior densidade-número da peça (8) assim como o maior âmbito (Bb0 ao Bb 4), gerando uma densidade-compressão de 8:48. Esta seção é seguida do **A5**, *menor* densidade-número desde a introdução (3), gerando parte do contraste textural que caracteriza esta segunda metade da *Coisa nº 2*. Nesta seção o contrabaixo interrompe seu *ostinato* para juntar-se, em uníssono, ao sax barítono e ao trombone baixo na melodia, desacompanhada, num interessante contraste com a seção anterior e com a posterior. Temos então, no lugar do que seria o **B5**, um improviso da bateria (c. 115 a 122) seguido por nova parte **A** (**A6** c.123 ao 130), desta vez em nova tonalidade (Db) uma terça menor acima da tonalidade original. Identificamos aqui o auge climático da composição: precedido por um brilhante solo de bateria (grande contraste textural), esta parte **A** rompe a alternância entre seções, modula, apresenta a bateria *aberta* (mais densa), ao contrário de todas as outras seções **A**, além de apresentar a nota mais alta da peça: mib 5, à flauta. Embora esta seção não seja a de maior densidade-número da peça (o **B5** final, por exemplo, têm densidade-número 8) ela o é entre as partes **A**. A partir daqui encaminhamo-nos para o final, com um novo **A** (**A7**) de baixa densidade-

número: 4; e a última seção, o **B5**, na verdade uma reapresentação do **B4b**, levemente modificado na orquestração, com repetição e três compassos extras ao final servindo de fecho à composição.

Uma listagem das densidades-número desta 2ª metade da composição têm a seguinte configuração: 5, **5**, **8**, 3, (3: solo de bateria), 6, 4 e **8**; As partes **B**, que estão assinaladas em negrito mantém sua característica de densidades-número mais altas, exceção feita ao **B4a**, que dura a metade das outras seções (8 compassos) e têm a bateria *fechada*. As partes **A** tem a margem de oscilação entre 3 e 6 e as partes **B** entre 5 e 8. Ambas as partes têm um ponto a mais para cima em relação a densidade-número da primeira metade da composição (**A** de 3 a 5 e **B** de 6 a 7). Este fato nos mostra um maior adensamento na segunda metade, tendo seu clímax (**A6**) a duas seções do final. Os modos da bateria, *aberto e fechado*, no entanto estão em equilíbrio. A bateria aparece *aberta* em 4 seções na primeira metade e em 2 ½ seções na segunda; e toca *fechada* em 3 seções na primeira metade e em 3 ½ seções na segunda metade, somando 6 ½ seções para cada modo.

Conclusões da análise da *Coisa n°2*

A análise textural da *Coisa n°2* mostra-se relevante no sentido de definição da sua forma e do entendimento do seu discurso movido pela alternância entre texturas contrastantes em maior ou menor grau, gerando a dinâmica interna da obra. O uso dos parâmetros definidos por Berry, especialmente o de densidade-número, e de nossos próprios conceitos empíricos, trazem alguma objetividade ao estudo de uma composição situada num campo (o da *música popular*) carente deste tipo de análise, sendo o nosso objetivo trazer a luz, sob um novo ponto de vista – o da textura – o fato de que bateria e a seção rítmica desempenham um importante papel na *Coisa n° 2*, conforme demonstramos.

Tabela de apoio a análise da *Coisa n°2*:

Forma	Seção rítmica	Sopros	Alternância ou co-ocorrência dos subgrupos	Bateria (pratos)	Densidade-número (e compressão)
1 ao 8: A0a Introdução' (A rearm.)	(pno, gtr), vib e bat	tacet	1b	tacet	4
9 ao 16: A0b (Introdução'')	idem	tacet	1a + 1b	<i>efeitos</i> (rufo caixa e pratos)	4
17 ao 20: início da levada	bat e cbx	tacet	1a	<i>aberta</i>	3
21 ao 30: A1	bat, cbx e gtr	(sx t, tpa, tbn) unísono	1a + 1b + 2b	<i>fechada</i>	5
31 ao 38: B1	bat, cbx, pno e vib	idem	1a + 1b + 2b	<i>aberta</i>	6 densidade-comp. (6:31=0,19)
39 ao 48: A2	bat, cbx, (pno, gtr) e vib	tacet	1a + 1b	<i>fechada</i>	5
49 ao 64: B2 contracanto invertido (c. 49 a 52)	bat, cbx e pno	(fl, sx a melo); sx t. (tpt, tpa ccantol); (sx b, tbn, tbn b ccanto2)	1a + 1b + 2a + 2b + 2c	<i>aberta</i>	7 densidade-comp. (7:43=0,16)
65 ao 74: A3 (=A1+denso)	bat, cbx e gtr	(tpt, sx a 8ª acima de sx t, tpa, tbn)	1a + 1b + 2a + 2b	<i>fechada</i>	5
75 ao 82: B3 (=B1+denso)	bat, cbx, pno e vib	(tpt, sx a, tpa 8ª acima de sx t, tbn)	1a + 1b + 2a + 2b	<i>aberta</i>	6

83 ao 90: A4 quálteras de 4 contra 3	bat, cbx e pno (improviso rítmico)	fl	1a + 1b + 2a	<i>fechada</i>	5
91 ao 98: B4a (s/ repetição)	vib* (solo escrito) + bat, cbx e pno	tacet	1a + 1b	<i>fechada</i>	5
99 ao 106: B4b (s/ repetição)	todos (s/ guitarra)	tutti - sopros abertos em vozes; 3 componentes	1a + 1b + 2a + 2b + 2c	<i>aberta</i>	8 - maior densidade-nº e extensão (Bb0 – Bb4). densidade- comp. (8:48=0,16)
107 ao 114: A5	bat + (cbx e pno melodia)	(sx b, trb b) melo em naipe com cbx e pno	1a + 1b + 2c	<i>fechada</i>	3 - menor densidade-nº desde a intro
115 ao 122: unísono aos 2 últimos comp. p/ modular	bateria: solo improvisado + vib (c.121 e122)	(fl, tpt, sx a, sx t) c.121 e122	1a (+ 1b + 2a + 2b nos c. 121 e 122)	mista	3 (c.121 e 122= 4)
123 ao 130: A6 (clímax) modula p/ Db	bat, cbx e vib (melodia)	sopros abertos tutti ; 2 componentes	1a + 1b + 2a + 2b + 2c	<i>aberta</i>	6 nota mais alta: mib 5 (flauta)
131 ao 138: A7 (s/ repetição) volta a Bb	bat e cbx	sopros em 8ªs: fl acima, tpt e sx a meio, sx t abaixo)	1a + 2a + 2b	<i>fechada</i>	4
139 ao fim: B5 idêntico ao B4b, exceto tpa; (com repetição)	todos (s/ guitarra)	tutti - sopros abertos em vozes; 3 componentes	1a + 1b + 2a + 2b + 2c	<i>aberta</i>	8 densidade- comp. (8:48=0,16)

CONCLUSÃO

Nesta conclusão voltaremos a algumas questões que surgiram ao longo do texto, revistas à luz das análises contidas no terceiro capítulo, destacando alguns pontos que se revelaram mais importantes.

Inicialmente temos a questão do cruzamento das instâncias popular e erudita, a qual não pudemos nos furtar devido a sua constante presença nas falas sobre as *Coisas*, inclusive por parte do compositor. Sendo impossível conceituar e delimitar estas instâncias, ainda mais quando se trata de discerni-las dentro de composições que se apresentam como unidades e não como colagem de procedimentos diversos, pudemos, no entanto, identificar estas origens diferenciadas em tais procedimentos. No capítulo 1 assinalamos a importância de conceitos de autor e obra, caros à tradição erudita, presentes à concepção das *Coisas* por Moacir Santos (onde o autor, inclusive, utiliza a escrita musical como ferramenta para a concepção e performance da obra). Vimos que, contrariamente ao que se pode chamar de uma tradição anônima oral no uso de levadas preconcebidas (como samba, baião e etc.) em composições e arranjos do assim chamado campo popular, Santos optou pela inovação, chamando para si, o autor, a responsabilidade pela invenção destas levadas, como um compositor erudito faz, integralmente, em suas obras. Este é um típico procedimento híbrido das duas instâncias, por que surge da necessidade da criação autoral (erudita) para conceber levadas, das quais pode-se dizer, sem exageros, que são indispensáveis e centrais para a música popular, definindo seus gêneros e organizando sua rítmica (e também, sua harmonia, melodia, textura e mesmo timbres através da instrumentação). Santos vai além de um simples estabelecimento de uma levada de fundo sobre a qual se desenvolvem harmonias e melodias circunstanciais. A levada permeia e se deixa permear por motivos

musicais (incisos ou, até mesmo unidades maiores) presentes em todos os níveis da composição, conforme demonstramos nas análises. Santos escolheu, dentre as diversas práticas culturais de relevo em nossa sociedade, as que lhe interessaram, ou se impuseram: música afro-brasileira, ritmos regionais presentes ou não na indústria cultural (rádio e cinema, mais especificamente), jazz e música negra norte-americana, música de concerto brasileira ou internacional; e trabalhou estas referências de acordo com procedimentos novamente híbridos, advindos de aulas com professores como H.J. Koellreuter e C. Guerra-Peixe, mas também de sua larga experiência em orquestras e bandas de música, a fim de expressar-se no álbum *Coisas*.

Quanto ao procedimento da escrita neste álbum, devemos dizer que, embora esta cumpra o mesmo papel que lhe é atribuído inicialmente na música erudita, isto é, o de transmitir a obra para os músicos executantes, ao contrário do que ocorre nesta instância, a notação musical não tem a função de ocupar o lugar da obra. Neste caso a obra está mais identificada à gravação do que à partitura, que inclusive, neste caso, perdeu-se⁹⁵. A notação musical, se não é onipresente nas *Coisas*, tem grande importância, inclusive na composição para seção rítmica, apesar de, em alguns momentos, Santos adotar o procedimento de transmissão oral ou demonstrativa⁹⁶.

Além desta extensa questão presente na composição de levadas para a seção rítmica, que permeia a composição como um todo, identificamos algumas características gerais na composição das *Coisas*, como o deslocamento rítmico e métrico de incisos (muitas vezes uma antecipação métrica de uma colcheia), a polirritmia, o uso hemiólias e a ambigüidade

⁹⁵ Por outro lado, as *Coisas* também estão identificadas ao universo erudito pois sua transcrição integral, competentemente realizadas por Adnet e Nogueira (Santos, 2005), foi editada sendo, inclusive, de grande utilidade para nossas análises.

⁹⁶ Especialmente no caso do percussionista que gravou o *Coisas*, Elias Ferreira, que não lia música.

entre a terça maior e a terça menor, todas estas estratégias com a finalidade (que acredito ser não-excludente com relação às músicas não-negras – vide hemiólias em Brahms) de criar música relacionada à cultura negra brasileira e internacional. E, também, a recorrência da melodia na região grave bem como, menos comumente, a reiteração dos baixos da harmonia vigente por esta melodia.

Obviamente diversas pesquisas posteriores poderiam complementar esta dissertação que aborda apenas o primeiro álbum de Santos. Temos motivos para crer que a síntese de levadas nos álbuns posteriores, gravados nos EUA, atingiu um grau ainda maior de inventividade, talvez provocada pelo desconhecimento e conseqüente incapacidade dos músicos daquele país de executar levadas tradicionais brasileiras, que teria levado Santos a desenvolver levadas especialmente para estes músicos ou, talvez apenas pelo aprofundamento da pesquisa do compositor neste campo. Nossa opção pelo *Coisas* se deveu, em grande parte, pelo fato de que o álbum foi o único gravado no Brasil sob supervisão total de Santos e se deu em uma época de grande efervescência cultural (a década de 1960). Acreditamos que o álbum, pioneiro na síntese de novas levadas, especialmente daquelas presentes nos afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes, mas também de outras composições, como as dez Ponderações de Vittor Santos, compostas entre 2006, se tornou um modelo para seus autores, especialmente no que diz respeito à criação e estilização de uma rítmica afro-brasileira, hipótese a ser comprovada por uma futura pesquisa. Assinalamos ainda a ausência de pesquisas no campo da escrita para os instrumentos da seção rítmica, da composição de levadas, e da escrita para os instrumentos de percussão, inclusive a partir da complexidade de execução que se observa entre músicos não leitores. Esta lacuna, no que diz respeito ao campo da composição, talvez se deva à manutenção de preconceitos ligados à subdivisão antiquada, e já satisfatoriamente

contestada, numerosas vezes, das músicas entre populares e eruditas. Tal subdivisão, totalmente irreal no caso brasileiro, priva o estudo da composição musical de um campo rico e pouco explorado, rotulado como música popular urbana e deixado de lado, a não ser como fonte para citações exóticas, que só reforçam esta crítica construtiva. Causa espanto perceber que compositores mundialmente consagrados como Hermeto Paschoal, Antonio Carlos Jobim e Egberto Gismonti, são ignorados no estudo da composição musical, apesar de estudados do ponto de vista etnomusicológico, em outros departamentos. Quanto ao estudo da seção rítmica e das levadas pode-se dizer o mesmo. A consequência é, obviamente, o empobrecimento das perspectivas sobre estas músicas largamente ouvidas, executadas e tidas como de grande importância para a cultura brasileira por intelectuais e estudiosos das épocas e áreas mais diversas do conhecimento humano, incluindo da música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo C. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Baden+Powell&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=bio> Acesso em: 10 de janeiro de 2006.
http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Moacir%20Santos&tabela=T_FORM_A

ANDRADE, Mário. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, Brasília: Ministério da Cultura, 1989.

_____ *Ensaio sobre a música brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Dissertação (mestrado em música) – UNIRIO Universidade do Rio de Janeiro.

BARROS, José Flávio Pessoa. *O banquete do rei – Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

BARBOSA, Valdinha & Devos, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. Mineola, N.Y.: Dover, 1987.

BOHLMAN, P. (orgs.). *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1992:10-22

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar editora, 2002.

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. 2000. Dissertação (mestrado em música) – UNIRIO Universidade do Rio de Janeiro.

CASTRO, Rui. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2004/ago/27/248.htm>> Acesso em: 20 de janeiro de 2006.

_____ *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed.34, 1998.
- CHEDEIAK, Almir *Songbook Bossa Nova: volume 4*. 5ª ed. Petrópolis: Lumiar, 1994
- FARIA, Nelson & KORMAN, Cliff. *Inside the Brazilian Rhythm Section*. Petaluma CA. Sher Music, 2001.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *The Negro in Brazilian music*. In: *The African contribution to Brazil*. Rio de Janeiro: Cultural & Information Department of The Brazilian Ministry of Foreign Relations, 1966.
- GALVÃO, Zequinha. *Prática de bateria*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 1998
- GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- JOBIM, Paulo et al. (org.). *Cancioneiro Jobim*. Rio de Janeiro: Jobim Music: Casa da Palavra, 2000.
- HOBBSAWM, *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- KEBEDE, Ashenafi. *Roots of black music*. USA: First Africa World Press Edition, 1995.
- MANCINI, Henry. *Sounds and scores: a practical guide to professional orchestration*. USA: Northridge Music, 1986.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- MILLER, Ron. *Modal jazz composition & harmony*. Rottenbourg, N, Germany: Advance Music, 1996.
- NAVES, A canção popular entre a biblioteca e a rua. In Eisenberg, José et al (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.79-95.
- OLIVEIRA, Rodolfo Cardoso. *O império do samba: uma etnografia da bateria do Grêmio Recreativo da Escola de Samba Império Serrano*. 2002. Dissertação (mestrado em música) – UNIRIO Universidade do Rio de Janeiro.
- PEREIRA, Marco. *Técnicas de composição e arranjo para violão: em estilos brasileiros*. Rio de Janeiro: apostila para o curso-oficina violão brasileiro (UNIRIO/IVL), 2002.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. Adeus à MPB. In Eisenberg, José et al (Org.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 23-35.

SANTOS, Moacir. *Coisas: cancionero Moacir Santos*. Rio de Janeiro, Jobim Music, 2005.

_____. *Ouro negro: cancionero Moacir Santos*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

_____. *Choros e alegria: cancionero Moacir Santos*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SEBESKY, Don. *The contemporary arranger*. Sherman Oaks, CA: Alfred Publishing Co, 1979.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza H. São Paulo: 34, 1998.

SYLLOS, Gilberto de & MONTANHAUR, Ramon. *Bateria e contrabaixo na música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

TAGG, Philip. *Analyzing popular music: theory, method and practice*. 1982, In Philip Tagg Home Page. Disponível em <http://tagg.org/articles/pm2anal.html> Acesso em 16 jan. 2007.

TÁVOLA, Artur da. *Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Toca do Vinícius, 2002.

TINHORÃO, José R. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5ª ed. São Paulo: Art, 1986.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar UFRJ, 2002.

WISNIK, José Miguel. *Getúlio da Paixão Cearense*. In: SQUEFF, Ênio & WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS E AUDIOVISUAIS

ANTÔNIO CARLOS JOBIM e BILLY BLANCO. *Sinfonia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: WEA/Continental, 1954. 1 LP (15min 40s).

BADEN POWELL. *Baden Powell swings with Jimmy Pratt*. Rio de Janeiro: Elenco, 1962. 1 LP (ca. 25 min).

_____ e VINÍCIUS DE MORAES. *Os afro-sambas*. Rio de Janeiro: Forma, 1966. 1 LP (ca. 32 min).

DUKE ELLINGTON. *Black, Brown, and Beige: A Tone Parallel to the History of the Negro in América*. EUA: Columbia, 1958. 1 LP. (72min 48s).

ÉDISON MACHADO. *É samba novo*. Rio de Janeiro: Columbia, 1963. 1 LP (ca. 29 min).

ELIZETE CARDOSO. *Canção do amor demais*. Rio de Janeiro: Festa, 1958. 2 LP (ca. 32 min).

_____. *Elizete interpreta Vinícius*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1963. 1 LP (ca. 33 min).

_____. *Elizete sobe o morro*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1965. 1 CLP (ca. 15 min).

JOÃO DONATO. *Muito à vontade*. Rio de Janeiro: Polydor, 1963. 1 LP. (ca. 30 min).

_____. *A bossa muito moderna de João Donato e seu trio*. Rio de Janeiro: Polydor, 1963. 1 LP. (ca. 34 min).

GANGA Zumba. Rio de Janeiro: CARLOS DIEGUES, 1964. 1 Filme (ca. 100 min.), son, pb.

JOÃO GILBERTO. *Chega de saudade*. Rio de Janeiro: Odeon, 1958. 1 78 RPM. (ca. 3min).

_____. *João Gilberto*. Rio de Janeiro: Odeon, 1961. 1 LP.

_____, CAETANO VELOSO E GILBERTO GIL. *Cordeiro de Nanã*. (1min 20s) in: Brasil. Rio de Janeiro: WEA, 1981. 1 LP. (ca. 28min).

KENNY BURRELL e MOACIR SANTOS. *Nanã*. (ca. 3 min) in: *Brazilian Horizons*, vol. 2. EUA: Milestone, 1998. 1 CD.

MÁRIO TELLES. *Mário Telles*. Rio de Janeiro: CBS, 1962. 1 LP (ca. 35 min).

MOACIR SANTOS. *Coisas*. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 LP (ca. 32 min).

_____. *The Maestro*. EUA: Blue Note, 1972. 1 LP (ca. 37 min).

_____. *Saudade*. EUA: Blue Note, 1974. 1 LP (ca. 36 min).

_____. *Carnival of Spirits*. EUA: Blue Note, 1975. 1 LP (ca. 32 min).

_____. *Opus 3, nº1*. EUA: Discovery, 1979. 1 LP (ca. 34 min).

_____. *Ouro negro*. São Paulo: MP,B, 2001. 2 CDs

_____. *Coisas*. Rio de Janeiro: Universal, 2004. 1 CD (ca. 32 min).

_____. *Choros e alegria*. Rio de Janeiro: MP,B, 2005. 1 CD. (ca. 58 min).

_____. *Nanã*. (ca. 2 min) in: *Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976. 1 LP (ca. 18 min).

NARA LEÃO. *Nara*. Rio de Janeiro: Elenco, 1964. 1 LP (ca. 35 min).

OURO Negro. Rio de Janeiro: MOACIR SANTOS, 2005. 1 DVD (ca. 107 min.), son, color.

PIXINGUINHA e BENEDITO LACERDA. *Um a zero*. (2min 13s) in: *Benedito Lacerda e Pixinguinha*. Rio de Janeiro: RCA/BMG, 1966. 1 LP.

SÉRGIO MENDES E BOSSA RIO. *Você ainda não ouviu nada!* Rio de Janeiro: Philips, 1964. 1 LP (ca. 30 min).

SÍLVIA TELLES. *Carícia*. Rio de Janeiro: Odeon, 1957. 1 LP (ca. 25 min).

VINÍCIUS DE MORAES e ODETTE LARA. *Vinícius e Odette Lara*. Elenco. 1963. 1 LP (ca. 41 min).

WILSON SIMONAL. *A nova dimensão do samba*. Odeon, 1964. 1 LP (ca. 32 min).

ANEXO 1 – ENTREVISTA COM MOACIR SANTOS

Entrevista com Moacir Santos realizada em 9 de abril de 2006, no hotel *Ipanema In*, Rio de Janeiro, por Gabriel Muniz Improta França. Suporte: duas fitas de áudio cassete. Tempo de duração: 1:22 minutos.

Entrevistador: Como é o seu processo de composição? O Sr. compõe primeiro a melodia, a harmonia ou o ritmo de acompanhamento (levada)?

Moacir Santos: Eu tenho, posso dizer, alguns processos. Por exemplo, às vezes eu fico preso a umas notas, que possam causar uma composição. Eu desenvolvo aquelas notas. Por exemplo, três ou quatro notas. Eu desenvolvo aquelas quatro notas e chego a um auge interessante. Então geralmente eu tenho... não me perco naquela idéia inicial... eu desenvolvo... e pronto.

E: Como na Coisa nº3 (*canta a frase inicial da Coisa nº 3*)?

M: Eu falei a respeito destas notas?

E: Não. Ocorreu-me porque o Sr. falou de um dos processos de composição que usa.

M: Eu assisti a um filme aqui no Rio, no cinema... então tinha uma sirene... (*e canta a frase inicial da Coisa nº 3*) duas notas! Aí eu desenvolvo.

E: Então o Sr. normalmente começa por algumas notas que escolhe?

M: Não, isso pode variar. Mas, por exemplo, esse foi um... duas ou três notas. Vários processos...

E: As vezes o sr. começa pela parte rítmica?

M: Isso, sim. Rítmicos e melódicos. Tem uma coisa chamada hemiola. Você tem um ritmo natural, eu uso muito hemiolas, o dois para três. Para o ouvinte entender, tem um marco que é natural.

Eu fui professor aqui no Rio do grupo da bossa nova, por exemplo. Eu fui considerado, não nomeado, mas considerado o patrono da bossa nova. Eu fiz um livro, ministrava por um livro em que eu criei, os ritmos MS. O ritmo um tem uma pancada por uma batida (*e exemplifica batucando à mesa*); ritmo dois: (*bate dois contra um*); ritmo três é uma quiáltera, porém é uma hemiola. O nome já está dizendo: o que altera, uma alteração. Ritmo quatro: é divisão exata. O três e o cinco são mais complexos, mais complicados. O sétimo é muito difícil interpretar.

E: O Sr. tem algum livro editado sobre isso?

M: Eu não tenho editado, mas eu tenho em casa os ritmos MS que um rapaz que vive aqui chamado Luiz Cláudio, cantor...

E: É um cantor pra quem o Sr. arranjou...

M: Eu arranjei para ele. Ele era um aluno muito... eu não tenho a palavra...

E: Aplicado?

M: Aplicado... mas muito sério também. Ele mandou-me para Los Angeles... não sei se ele me mandou ou se eu levei daqui... não me lembro mais, bom.. ritmos MS, eu criei esses ritmos.

E: Na composição das Coisas, desse LP, o senhor usou esses ritmos?

M: Eu criei para ensinar os alunos, mas é uma coisa natural minha.

E: *(interrompe a entrevista para mexer no gravador que faz um som)*

M: Eu observei o gravador, tem uma cromática *(e canta as notas mi bemol, re natural e re bemol)* já é uma coisa para uma composição.

E: Eu tenho uma pergunta bem objetiva, sobre o *Coisas*, de 1965, que o senhor gravou no Brasil. O Sr. escreveu a levada de bateria, de baixo, de percussão, enfim, da seção rítmica, de uma maneira geral? Isso tudo vinha escrito na partitura ou o senhor passava oralmente aos músicos? Como era esse processo?

M: Isso está muito ligado a palavra *coisas*. A propósito, o finado Baden Powell, era muito ligado comigo...

E: Foi seu aluno, inclusive.

M: Muito bem. Certa vez na casa de Vinícius (de Moraes) no Parque Guinle, parece, o Baden me convidou para participar do disco dele, com um americano, não me lembro bem o nome dele...

E: Seria o LP *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt* ?

M: É isso aí, Jimmy Pratt. Então o Jimmy Pratt convidou o Baden a gravar um disco, o estúdio ficava na avenida Rio Branco.

Eu me lembro disto... mas é interessante o que eu vou lhe responder: eu, quando na minha vida de estudos, fiquei muito entusiasmado com a erudição, o clássico... eu fiquei agarrado com a palavra *opus*. Quando eu cheguei na gravação, a convite do Baden, no estúdio, o moço desceu da ... técnica e disse: maestro, qual é o nome dessa... aí eu disse: isso é uma coisa. Porque? Porque eu gostaria de dizer *opus 5, number tal*, mas é uma coisa muito elevada para mim. Pelo menos naquela ocasião, naquela época...mas eu sei que eu estou

muito mais maduro, em vez de opus qualquer, no popular, jazz. Mas eu ainda não posso dizer opus, não, porque eu sempre fui admirador do clássico também, a música erudita, quer dizer, desenvolvimento e etc... então é uma coisa: *Coisa nº 1, Coisa nº 2...*

E: Sobre a *Coisa nº 2*: a melodia dela está no disco do Baden assim (canta a música, na versão que está no disco *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt*)...

M: (canta a versão do LP *Coisas* da primeira a segunda parte) uma variação, só uma nota descendo, muito simples (*referindo-se às duas notas iniciais da segunda parte, que repete cantando*). Isso foi de si para lá (*cantando o final da segunda parte*) isso é muito simples, pelo menos para um compositor como eu. Uma marca: essas notas (*canta as duas notas iniciais da segunda parte*) são uma variação para chegar lá (*e canta as quatro últimas notas*).

E: De qualquer forma, ambas as melodias (da primeira e da segunda partes) resolvem na mesma nota.

M: Eu vou parar na terça...

E: Na terça maior, embora comece menor...

M: Isso é uma outra coisa. Boa pergunta, que eu tenho o prazer de explicar: eu nas minhas aulas, na seção de aprendizagem do Moacir, eu fui formado pelo (compositor César) Guerra-Peixe, o finado Guerra-Peixe. Ele me ensinou uma coisa que, por exemplo... Guerra-Peixe era muito pesquisador. Então ele me disse em uma ocasião que há coisas que... (*canta o arpejo de um acorde maior com sétima menor e nona aumentada*) o negro nunca alcançou... (*canta novamente, provavelmente referindo-se à terça menor/nona aumentada*).

E: O Sr. está dizendo que isto é um arpejo de um acorde maior com sétima menor com a terça menor oitava acima, que tem caráter “negro”?

M: É isso, mas o Guerra-Peixe me falou que o negro não alcançou... isso é coisa dele, ele era muito pesquisador, então não sei aonde ele arranhou isto. Pode ser uma invenção dele, eu não sei.

E: o Sr. diria que foi influenciado pela concepção de música negra do Guerra-Peixe?

M: Não, eu não me lembro que o Guerra-Peixe tenha feito música negra. Só que ele era um compositor erudito, a formação de Guerra-Peixe é a erudição, ele estudou com Newton Pádua e Koellreutter, então quando eu perguntei ao Guerra, na Rádio Nacional, ele tinha ido para Pernambuco, Recife... ele era muito pesquisador de folclore.

E: O Sr. não é tão ligado ao folclore quanto ele...

M: Não. É verdade.

E: O Sr. foi aluno também do (compositor Hans J.) Koellreutter.

M: Aprendi muito com o Koellreutter.

E: e o senhor chegou a ser assistente dele?

M: Foi, exatamente.

E: E o que o senhor fazia exatamente nesta função?

M: Isso é muito simples. Koellreutter não parava no Rio (de Janeiro), então eu assumia o lugar dele.

E: como professor ou como regente?

M: como professor.

E: Durante quanto tempo?

M: Deixa eu ver... (*longa pausa*). Eu tive muitas mudanças... pros Estados Unidos... Eu não sei se está nas suas perguntas, porém, eu musiquei um filme que o nome do produtor é Zygmunt Sulistrowski. A relação com ele é... eu me perdi

E: É o *Amor no Pacífico* (*Love in the Pacific*, longa metragem de 1970, do diretor Zygmunt Sulistrowski)?

M: sim

E: Sobre a fase dos Estados Unidos, o Sr. criou um ritmo que é chamado de *Mojo*...

M: Eu cheguei lá nos Estados Unidos eu vi um ritmo... então eu criei o *Mojo*, eu inventei essa palavra: *Mojo*... vindo do negro americano.

E: o Sr. criou esse ritmo porque os músicos americanos tinham dificuldade de tocar samba?

M: Não, criei por vaidade musical mesmo, porque ouvi uma expressão negróide, da África. O negro foi espalhado pelo mundo inteiro. Então, naturalmente, o negro americano veio da África. Ele é diferente, anda diferente, você sabe. Então eu inventei uma coisa diferente também, como um negro brasileiro, semi-americano.

E: Sua musica muitas vezes é considerada *musica negra* e o senhor é ligado a esta cultura...

M: Cultura negra brasileira ou americana?

E: Ambas?

M: A África é a matriz do negro. A história, nós conhecemos, tem os navios negreiros, que exportavam negros dizendo... um branco como você, por exemplo: olha este elemento é um animal. Mas ele entende a fala. Entende? Ah, então eu vou comprar esse animal africano que fala. Os brancos vendiam os negros pelo mundo, especialmente na América. O branco brasileiro comprou negros como um animal que fala e entende. É a história do negro no Brasil.

E: o Sr acha que alguém que não conhece sua aparência física, não sabe que o Sr. é negro, poderia, somente ouvindo sua música dizer: esta é uma *música negra*? Exista uma característica negra na sua música?

M: Alguma coisa tem, outras não. Tanta coisa na minha vida... por exemplo: ouve uma ocasião em que eu tinha uns cinco professores, inclusive um negro, o (professor de música) Paulo Silva. Ele me falou que Ravel e Debussy eram membros do conservatório francês... *(fim do lado A da 1ª fita)*

M: Então o Paulo Silva me falou que os compositores Debussy e Ravel e outros bons compositores eram considerados o número um dos conservatórios, por causa da obediência das regras, e não por causa da inteligência.

E: O Sr. quer dizer que eles tinham mais técnica do que inspiração?

M: Não. Era a obediência das regras. Eles foram considerados, segundo Paulo Silva, os melhores da praça. Por isso que eu apliquei isto aos meus alunos. Por exemplo, Roberto Menescal, (eu tenho uma mania, uma técnica...) fez um comentário sobre mim num programa de televisão: eu estudei com Moacir e fiquei agoniado porque isso não pode, isso não pode... não pode fazer nada! Então eu abri o caderno dele e disse: agora você pode fazer o que você quiser em música. Este eu penso que foi o caso de Ravel e Debussy, não foi o gênio não, foi a obediência das regras.

E: E o Sr. também passou pelo mesmo processo de aprendizado.

M: Ora, fui assistente do Koellreutter! Um assistente muito ferrenho. Você pode fazer o que quiser em música se foi obediente às regras.

E: O Sr. se considera um compositor erudito, popular, ambos ou nenhum dos dois? Como o senhor vê a sua música com relação a isto?

M: Segundo os comentários dos jornais americanos eu tenho de tudo um pouco. Eu acho que o que falam é verdade por que eu tenho algum conhecimento, até um certo ponto. Um assistente de um compositor alemão radicado no Brasil como o Koellreutter é uma categoria muito alta. Olha, eu nasci no sertão de Pernambuco, mas estudei com o alemão, estudei muito. Houve tempo em que eu tive cinco professores. Paulo Silva, Nilton Pádua, Koellreutter, um cearense... que esqueci o nome agora, um que foi dar aula perto de São Paulo....

E: Queria mudar um pouco de assunto. O senhor sempre tocou instrumentos de som grave como o sax tenor e o sax barítono. Observo que as melodias da sua música costumam caminhar pela região grave. O senhor tem alguma predileção pelo registro grave na sua composição?

M: Esta é uma boa pergunta, mas de resposta um pouco demorada. Eu fui criado em Flores até os quatorze anos. Eu tinha três aninhos quando minha mãe faleceu e deixou cinco filhos. Lembro-me que eu estava batendo latas no quintal e alguém falou: Moacir venha cá para ver sua mãe. Eu fui para parede e pus-me a chorar porque eu percebi que estava faltando algo na mamãe, eu acho que ainda não sabia o que era morte. Tinha umas quatro ou cinco crianças assistindo o meu choro e talvez chorando por mim também. Essas crianças tomavam parte da minha banda, por que a gente imitava banda de música e eu era o maestro. Todos nuzinhos, porque não tinha dinheiro para comprar roupa e também porque lá era muito quente.

E: Começou cedo!

M: Quando mamãe morreu, eu fui tomado por uma família em Flores. Flores tinha somente mais ou menos cinco ruas principais só. Pequeno é apelido! Só sei que eu fui morar perto do ensaio da banda, muito pertinho. Então eu mexia nos instrumentos e ouvia me dizerem: não mexe aí não, moleque. Eu me lembro de ter sido repreendido. Mas no próximo ensaio eu estava lá de novo. Alguém me elegeu – eu já tinha cinco anos – para tomar conta dos instrumentos. Me disseram: não mexe aí não moleque. Mas eu não fui vaidoso aponto de ficar dolorido.

E: O senhor voltou lá?

M: Voltei e os rapazes da banda tanto fizeram que elegeram, Moacir, para tomar conta dos instrumentos. Então eu aprendi a tocar todos os instrumentos, porque já podia mexer e tocar e tal.

E: O senhor já manifestava alguma predileção pelos instrumentos graves?

M: Não. A propósito, quando um certo maestro de banda foi destacado para dirigir a banda de música de Flores, o mestre Paixão, que não era negro da minha cor, mas era escaldado, escuro mesmo. E alto. Ele faleceu. Ele estava vestindo uma gravata, eu me lembro desse quadro, e eu lhe pedi: mestre, o senhor podia me dar um instrumento... não, não foi assim. *(muda de idéia quanto ao tom da frase e adota um tom afirmativo)* Mestre me dê um instrumento para tocar! Porque eu já estava muito cheio de teorias. Aí eu peguei o piston e: dó, ré, mi, fá sol lá si dó, ré, mi, fá... *(solfeja a escala de dó maior por toda a extensão do instrumento até o sol grave)*. Como eu era vigia, tocava todos os instrumentos, tocava tudo, tudo.

E: Não só os graves.

M: Não! Tudo isso também. Tocava violão, tudo. A bateria, por exemplo, eu fui o primeiro que botou borracha pedal do bumbo, porque eu ouvi falar...

E: Para gravar?

M: Não, o pedal de bumbo! Porque os tempos mudaram, hoje tem uma coisa, perfeito. Porque eu ouvi falar que um americano, não sei, que tocava um instrumento como bateria, alguns instrumentos numa só pessoa, então quando eu ouvi falar eu botei uma borracha. Então, quando eu estava falando com o mestre Paixão, ele olhou para o finado Zacarias, pistonista, que estava ao seu lado, e disse: mas você vai tocar clarineta, garoto. Por isto o menino Moacir foi levado a tocar instrumentos de palheta. Quando eu falo isto muita gente diz: ele fez isto porque senão teria sido mandado embora, por causa da genialidade de Moacir. Eu cheguei no Recife, por exemplo, e fui levado ao mestre Paixão, por que ele foi destacado para servir a banda.

E: Quanto tempo depois disso o senhor tocou com Severino Araújo?

M: Eu nunca toquei. Quando eu fui a João Pessoa... eu era músico da Polícia Militar de João Pessoa. Então tem uma passagem também que eu gosto de contar. Eu ouvi dizer que João Pessoa estava recebendo músicos, então eu fui lá. Perguntei a um músico da polícia no *Ponto de Cem Reis*, do bonde: moço, o senhor é músico da polícia? Ele disse: sou. O senhor quer me dizer se na banda tem vaga para músico de primeira classe? Eu tinha dezesseis anos.

E: O senhor tinha instrumento?

M: Eu não tinha nada. Eu nunca tinha passado mais do que um mês em cada cidade: Paraíba, Bahia, Pernambuco... Eu saí fugido de casa com quatorze anos. A lei da libertação dos escravos ainda não tinha muito tempo. Nas escolas, no banco, as pessoas não estavam acostumadas a um negro. Em Flores, na escola, eu tinha sido aprovado com distinção e louvor. Então eu era um danadinho, mas eu não sei... eu não sou gênio, não.

E: Eu queria perguntar ao senhor a respeito de um arranjo ou uma composição sua: *Toselli no samba*.

M: Mas eu ainda não terminei. Eu me lembrei. Eu perguntei se havia vaga de primeira classe. Então ele falou com o tenente da banda: tem um rapazinho, que eu não conheço não, mas que perguntou se aqui tem vaga para músico de primeira classe. Ingenuidade da minha parte: eu queria dizer que até músico de primeira classe eu posso ser. Eu estava danado, afiado mesmo. Então cada cidade reuniu a massa, meninos de colégio, para ouvir o Moacir tocar. Foi um fenômeno a minha vida. Bom, agora, *Toselli no samba*.

E: Eu consegui uma gravação do Raul de Barros, com *big band*, e o arranjo é atribuído ao senhor. No início têm acordes com nona aumentada (*e canta o trecho*).

M: (*canta a coda inteira da música, com detalhes da execução do piano*).

E: Este arranjo é algo que eu percebo como música negra.
(fim do lado B da 1ª fita)

M: fazer uma entrevista desta, é algo gigante mesmo...

E: o Sr. escreveu outros arranjos para Raul de Barros, além de *Toselli no Samba*?

M: Eu fiz uns arranjos... Eu me lembro que disse alguma coisa para ele, tipo faz assim e ele respondeu: quer me ensinar a tocar trombone? Em represália. Eu me lembro disso.

E: O Sr. se considera mais compositor ou arranjador?

M: Isto está ligado ao fato de eu ter tido um *stroke*, um *AVC*, (*derrame cerebral*) a uns dez anos atrás. Está ligado por que eu aprendi a tocar piano, mas desde então eu não consigo usar a mão esquerda. Isto está incluído na minha resposta porque eu estou aposentado. Quando eu conheci minha esposa Cleonice... Desde então estou aposentado da atividade musical.

E: O Sr. conheceu o (Antônio Carlos) Jobim? O Sr. se considera parte da Bossa Nova?

M: Eu conheci Jobim no *Programa César de Alencar* da Rádio Nacional. Eu fui juiz de calouros neste programa. Acontece que eu vivia com Vinicius (de Moraes) e Baden (Powell) na casa deles, na minha casa e assim por diante. Nós éramos muito íntimos, mesmo nos Estados Unidos, éramos muito amigos. Eu admiro a música de Tom só que eu penso que, primeiramente, eu sou negro e Tom Jobim é branco, a música dele é branca.

E: O senhor acha que esta é a principal diferença entre vocês?

M: Não, eu gosto muito da música de Jobim só que eu penso que eu avancei mais por causa do negróide, do negro. Então eu misturo a erudição também porque eu estudei muito, com Koellreutter, Nilton Pádua, Guerra-Peixe. Eu tenho certeza que Tom não pesquisou da maneira que eu pesquisei: é da natureza da pessoa.

E: Existe um disco do Sérgio Mendes, *Você ainda não ouviu nada*, que traz músicas suas e do Jobim...

M: Eu não me lembro deste disco. Mas a música do Jobim é muito brancóide. O fato de eu ser negro e de ter estudado com Paulo Silva e outros... eu me considero mais universalizado.

E: O senhor ouviu muito Duke Ellington? Gosta de Duke Ellington?

M: Eu ouvi muito. Eu acho que ouvi as orquestra de jazz americano em João Pessoa, Paraíba. Eu ouvi bem a música americana...

E: Pelo rádio?

M: Pelo rádio. Então eu pensei que a musica americana era música de outro planeta, mais elevado. Então eu fiz a música de um filme americano e ganhei uma passagem...

E: *Amor no Pacífico?*

M: *Amor no Pacífico*. Eu demorei mais de um ano porque pensava que o músico americano era de um planeta mais elevado, quando eu ouvi o jazz na Paraíba. Mas, quando eu cheguei lá eu notei, bem mesmo, que o melhor músico do mundo está lá. Mas o pior do mundo está lá também. E trabalhando! Então, eu pensei, tem lugar para mim. (risos). Desarma a barraca que eu vou morar aqui, e não estou arrependido não. Hoje sou cidadão americano também. É mais que um privilégio ser cidadão americano e brasileiro também. Por isso que em um discurso que fiz em Pernambuco, em Recife, eu disse assim: todos que me assistem, fiquem sabendo que o Brasil é o meu berço e Pernambuco é meu orgulho. Porque eu nasci lá, em Pernambuco.

E: O Sr. disse que tocou vários instrumentos, quando começou a tocar. O Sr. toca bateria?

M: Eu tocava. O fato de eu ter botado a borracha lá no bumbo... porque eu ouvi em Flores que tinha um músico...

E: Uma borracha no lugar do pedal? O senhor nunca tinha visto ninguém fazer isto?

M: É, do pedal. Eu ouvi falar que tinha um músico que tocava vários instrumentos num instrumento só.

E: Que era uma bateria?

M: Uma bateria. Eu fui o primeiro que botou o pedal no bumbo.

E: O Sr. escreve para bateria?

M: Eu escrevo, sempre! (*esta última palavra pronunciada enfaticamente*).

E: E para o baixo?

M: Todos os instrumentos.

E: O Sr. usa cifras também?

M: Também. Só que eles já percebiam que quando eu quero uma coisa... por exemplo.. eu uso sextinas em um compasso 2 por 4 ou quaternário. Quando eu botei sextinas até o Mario (Adnet), falou que não dava. Eu tenho muita intimidade com o Mário. Quando eu cheguei aqui na casa da mãe de Pimpim (Mariza Adnet), esposa do Mario, que fica na rua da igreja Nossa Senhora da Paz, eu tive uma inspiração. Porque eu fui criado na religião católica, mas eu hoje me considero além da religião católica.

E: No candomblé?

M: Não, teosofia. Têm mais coisas do que a própria religião católica, pode crer. Fui criado na Igreja até que aprendi outras coisas e expandi o horizonte dos meus conhecimentos. Eu amo mais por causa dos meus conhecimentos. O ser humano tem muito mais valor do que antes, para mim. Fui criado na religião católica que apregoa a Santíssima Trindade. Então quando eu cheguei na Nossa Senhora da Paz eu pensei em uma trindade humana representada por Mario Adnet, Zé Nogueira e Moacir Santos.

E:A trindade que fez o Ouro Negro!

M: (risos) É uma gozação, eu tenho muita coisa para contar. Vamos parar agora?

E: Vamos. Muito obrigado.

M: De nada.

ANEXO 2 – LISTA DAS OBRAS CONTIDAS NO CD ANEXO

- 1) ***Coisa nº1*** (Moacir Santos e Clovis Mello, letrista): do álbum *Coisas* (1965), de Moacir Santos.
- 2) ***Coisa nº1*** (Moacir Santos e Clovis Mello, letrista): do álbum *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt* (1962), de Baden Powell e Jimmy Pratt.
- 3) ***Coisa nº5*** ou ***Nanã*** (Moacir Santos e Mario Telles, letrista): do álbum *Coisas* (1965), de Moacir Santos.
- 4) ***Coisa nº5*** ou ***Nanã*** (Moacir Santos e Mario Telles, letrista): do álbum *Mario Telles* (1962), de Mario Telles.
- 5) ***Kermis*** ou ***Quermesse*** (Moacir Santos): do álbum *The Maestro* (1972), de Moacir Santos.
- 6) ***Coisa nº2*** (Moacir Santos): do álbum *Coisas* (1965), de Moacir Santos.
- 7) ***Coisa nº2*** (Moacir Santos): do álbum *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt* (1962), de Baden Powell e Jimmy Pratt.

ANEXO 3 – TRANSCRIÇÕES DAS COISAS Nº 1, 2 e 5

Coisa nº1

Moacir Santos & Clóvis Carmello de Mello
transcrição: Zé Nogueira & Mario Adnet

The musical score is arranged in ten staves, each labeled with an instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The instruments and their parts are as follows:

- Trompete:** Melodic line in the upper register, starting with eighth notes and moving to quarter notes.
- Sax Alto:** Melodic line in the upper register, featuring eighth-note patterns.
- Sax Tenor:** Melodic line in the upper register, mostly resting with some notes in the later measures.
- Sax Barítono:** Melodic line in the upper register, featuring eighth-note patterns.
- Trompa:** Melodic line in the upper register, mostly resting.
- Trombone:** Melodic line in the lower register, mostly resting.
- Trombone Baixo:** Melodic line in the lower register, featuring eighth-note patterns.
- Violão:** No notation is present for the guitar.
- Contrabaixo:** Melodic line in the lower register, featuring eighth-note patterns.
- Percussão:** Rhythmic accompaniment in the lower register, consisting of eighth notes with accents.

7

♩

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gr.

Cbx.

Perc.

7

Dm7 Am7 Dm7 Am7 Dm7

Dm7 Am7 Dm7 Am7 Dm7

Coisa nº1

17

Tpt. *mp dolce*

Sx. A. *mp dolce*

Sx. T. *mp dolce*

Sx. B.

Tpa. *mp dolce*

Tbn. *mp dolce*

Tbn. B.

Gtr. Gm7 Fmaj7 Em7 A7 (13) Dm7 Gm7

Cbx. Gm7 Fmaj7 Em7 A7 (13) Dm7 Gm7

Perc. 17

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It features ten staves. The top five staves are for brass instruments: Trumpet (Tpt.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), and Trombone (Tbn.). The next two staves are for Trombone (Tbn. B.) and Guitar (Gtr.). The bottom two staves are for Contrabass (Cbx.) and Percussion (Perc.). The score is in 4/4 time and G major. The key signature has one sharp (F#). The tempo and dynamics are marked as *mp dolce*. The percussion part starts at measure 17 with a specific rhythmic pattern. The guitar and contrabass parts provide harmonic support with a sequence of chords: Gm7, Fmaj7, Em7, A7 (13), Dm7, and Gm7. The saxophone and trumpet parts have melodic lines with various articulations and dynamics. The saxophone baritone and trombone parts have more complex, flowing lines. The percussion part consists of a series of rhythmic patterns, some of which are marked with a 'V' symbol.

27

⊕

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gr.

Cbx.

Perc.

27

Bm7 solo

F#m7

Bm7

mp

mp

mp

mp

Fmaj7

Em7

A7 (113)

Dm7

Dm7

Am7

Dm7

Fmaj7

Em7

A7 (113)

Dm7

Dm7

Am7

Dm7

27

Coisa nº1

39

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Tpt. (Trumpet):** Part 1, starting at measure 39 with a melodic line.
- Sx. A. (Saxophone Alto):** Part 1, starting with an $F\sharp m7$ chord and a melodic line.
- Sx. T. (Saxophone Tenor):** Part 1, starting with a melodic line.
- Sx. B. (Saxophone Baritone):** Part 1, starting with a melodic line.
- Tpa. (Trumpet):** Part 2, starting with a melodic line.
- Tbn. (Trumpet):** Part 3, starting with a melodic line.
- Tbn. B. (Trumpet):** Part 4, starting with a melodic line.
- Gtr. (Guitar):** Part 1, starting with an $A m7$ chord and a melodic line.
- Cbx. (Cello):** Part 1, starting with an $A m7$ chord and a melodic line.
- Perc. (Percussion):** Part 1, starting at measure 39 with a rhythmic pattern.

Chord progression for Gtr. and Cbx. (measures 39-45):

Measure	Chord
39	$A m7$
40	$D m7$
41	$G m7$
42	$F maj 7$
43	$E m7$
44	$A 7^{(b9)}$
45	$A 7^{(b9)}$

49

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gtr.

Cbx.

Perc.

49

Ao \otimes e \oplus

Dm7 D7(9) Gm7 Fmaj7 Em7 A7(9) Dm7(9)

Dm7 D7(9) Gm7 Fmaj7 Em7 A7(9) Dm7(9)

Coisa nº1

59

The musical score is arranged in ten staves. The top five staves are for brass instruments: Tpt. (Trumpet), Sx. A. (Saxophone Alto), Sx. T. (Saxophone Tenor), Sx. B. (Saxophone Baritone), and Tpa. (Trumpet). The next three staves are for woodwinds and strings: Tbn. (Tuba), Tbn. B. (Tuba/Euphonium), and Gtr. (Guitar). The bottom two staves are for Cbx. (Cello/Bass) and Perc. (Percussion). The score begins at measure 59, marked with a circled cross symbol. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The brass instruments (Tpt., Sx. A., Sx. T., Tpa., Tbn.) are marked with *mp dolce*. The guitar and cello/bass parts include chord changes: Dm7, Gm7, Fmaj7, Em7, and A7(h13). The percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

Tpt. *mp dolce*

Sx. A. *mp dolce*

Sx. T. *mp dolce*

Sx. B.

Tpa. *mp dolce*

Tbn. *mp dolce*

Tbn. B.

Gtr. Dm7 Gm7 Fmaj7 Em7 A7(h13)

Cbx. Dm7 Gm7 Fmaj7 Em7 A7(h13)

Perc. 59

67

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gr.

Cbx.

Perc.

67

fade-out

Dm7 Gm7 Fmaj7 Em7 A7(h13)

Dm7 Gm7 Fmaj7 Em7 A7(h13)

Coisa nº5

Moacir Santos

transcrição: Zé Nogueira & Mario Adnet

The musical score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta:** Treble clef, 8/8 time signature. Features melodic lines with slurs and accents in measures 3, 5, and 7.
- Trompete:** Treble clef, 8/8 time signature. Remains silent throughout the piece.
- Sax Alto:** Treble clef, 8/8 time signature. Features a melodic line with slurs and accents in measures 3, 5, and 7.
- Sax Tenor:** Treble clef, 8/8 time signature. Features a melodic line with slurs and accents in measures 3, 5, and 7.
- Sax Barítono:** Treble clef, 8/8 time signature. Features a rhythmic line of eighth notes with accents in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8.
- Trompa:** Treble clef, 8/8 time signature. Remains silent throughout the piece.
- Trombone:** Bass clef, 8/8 time signature. Remains silent throughout the piece.
- Trombone Baixo:** Bass clef, 8/8 time signature. Features a rhythmic line of eighth notes with accents in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8.
- Guitarra:** Treble clef, 8/8 time signature. Remains silent throughout the piece.
- Contrabaixo:** Bass clef, 8/8 time signature. Features a rhythmic line of eighth notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8.
- Percussão:** Percussion clef, 8/8 time signature. Features a pattern of cow bell and congas in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8.

10

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gtr.

Cbx.

Perc.

f

f

10

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled "Coisa nº5". The score is arranged in a standard orchestral layout with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), Trompa (Tpa.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), Guitar (Gtr.), and Cello/Bass (Cbx.). The percussion part (Perc.) is on the bottom staff. The score begins at measure 10. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Trumpet and Saxophone parts have similar melodic lines with slurs and accents. The Saxophone Baritone part plays a steady eighth-note pattern. The Trompa and Trombone parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Percussion part features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Guitar and Cello/Bass parts are mostly silent, with some notes in the Cbx. part. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The page number "10" is written at the top left and bottom left of the score.

Coisa nº5

20

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gtr.

Cbx.

Perc.

(caixa)

f *mp* *p*

f *mp* *p*

f *mp* *p*

mf

f *mp* *p*

mf

f *mp*

D7(♯9) A7(♯9) D7(♯9) A7(♯9) D7(♯9) A7(♯9) D7(♯9) G7(♯9) G7(♯9)

30

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gtr.

Cbx.

Perc.

30

D7(#9) A7(13) D7(#9) C7(#9) D7(#9) Gm7 Fm7 Bb7 A7(b5) D7(#9) A7(13)

Coisa nº5

40

Fl. solo

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gr. $D7(\sharp 9)$ $A7(\sharp 9)$ $D7(\sharp 9)$ $D7(\sharp 9)$ $A7(\sharp 9)$ $D7(\sharp 9)$ $G7(\sharp 9)$ $G7(\sharp 9)$ $D7(\sharp 9)$

Cbx.

40

Perc.

The image shows a page of a musical score for 'Coisa nº5'. The score is written for a large ensemble. At the top, the flute part is marked with a 'solo' instruction and begins at measure 40. The flute line features a complex, fast-paced melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Below the flute, the trumpet, alto saxophone, tenor saxophone, and trombone parts are mostly silent, indicated by rests. The guitar part is active, playing a series of chords: D7(♯9), A7(♯9), D7(♯9), D7(♯9), A7(♯9), D7(♯9), G7(♯9), G7(♯9), and D7(♯9). The double bass and percussion parts provide a steady rhythmic accompaniment. The percussion part is marked with accents (>) and consists of a consistent pattern of eighth notes. The overall style is that of a contemporary jazz or fusion piece.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section contains staves for Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), and Trombone Bass (Tbn. B.). The bottom section contains staves for Guitar (Gtr.), Bass (Cbx.), and Percussion (Perc.).

The Flute part (measures 48-54) features a melodic line with several triplet markings. The Saxophone Baritone part (measures 48-54) begins with a rest, followed by a 'solo' section starting at measure 50 marked with a forte (*f*) dynamic and a 'cantabile' instruction. The Saxophone Baritone part includes various articulations such as slurs and accents.

The Guitar part (measures 48-54) provides harmonic support with chords: $A7^{(13)}$, $D7^{(\#9)}$, $C7^{(\#9)}$, $D7^{(\#9)}$, $Gm7$, $Fm7$, $B\flat 7$, and $A7^{(\flat 5)}$.

The Bass part (measures 48-54) features a rhythmic bass line with eighth and sixteenth notes, often beamed together.

The Percussion part (measures 48-54) consists of a steady eighth-note pattern with accents (>) over each note.

Coisa nº5

55

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gtr.

Cbx.

Perc.

mp

f

ff

f

$E\flat 7^{(9)}$

$B\flat 7^{(13)}$

$E\flat 7^{(9)}$

$B\flat 7^{(13)}$

55

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. The score is for measures 55 through 60. The instruments are Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), Trumpet Alto (Tpa.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), Guitar (Gtr.), Bass (Cbx.), and Percussion (Perc.). The Flute part starts with a melodic line in measure 55, which is then taken over by the Saxophone Baritone in measure 56. The Saxophone Alto and Tenor parts enter in measure 57 with a rhythmic pattern. The Trombone Bass part has a simple bass line. The Guitar part provides harmonic support with chords. The Percussion part has a consistent rhythmic pattern. Dynamics range from mezzo-piano (mp) to fortissimo (ff). Chord changes are indicated for the guitar part: E-flat 7 with a 9th (E-flat 7(9)), B-flat 7 with a 13th (B-flat 7(13)), and E-flat 7 with a 9th (E-flat 7(9)).

63

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gtr.

Cbx.

Perc.

63

$E_b7(\#9)$ $A_b7(13)$ $A_b7(b13)$ $E_b7(\#9)$ $B_b7(b13)$ $E_b7(\#9)$ $D_b7(\#9)$ $E_b7(\#9)$ A_bm7 G_bm7 $B_b7(b5)$ $E_b7(\#9)$

Coisa nº5

74

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Gtr.

Cbx.

Perc.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

$Bb7^{(13)}$ $Eb7^{(9)}$ $Bb7^{(13)}$ $Eb7^{(9)}$ $Ab7^{(13)}$ $Db7^{(9)}$ $Eb7^{(9)}$ $Ab7^{(13)}$ $Db7^{(9)}$ $Eb7^{(9)}$

74

Coisa nº2

Moacir Santos

transcrição: Zé Nogueira & Mario Adnet

Flauta intro

Trompete

Sax Alto

Sax Tenor

Sax Barítono

Trompa

Trombone

Trombone Baixo

Vibrafone

Guitarra

Piano

Contrabaixo

Bateria

11

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Vib.

Gtr.

Pno.

Cbx.

Bat.

11

This musical score is for the piece "Coisa nº2". It features a full orchestral ensemble including Flute (Fl.), Trumpets (Tpt.), Saxophones in Alto (Sx. A.), Tenor (Sx. T.), and Baritone (Sx. B.), Timpani (Tpa.), Trombones (Tbn. and Tbn. B.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Bass (Bat.). The score begins at measure 11. The Flute, Trumpets, Saxophones, Timpani, and Trombones parts are currently silent. The Vibraphone part has a melodic line starting in measure 11. The Guitar part plays a series of chords, some marked with a piano (p) dynamic. The Piano part has a rhythmic accompaniment with eighth notes and some chords. The Bass part has a melodic line with triplets starting in measure 11. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

Coisa nº2

21

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Vib.

Gr.

Pno.

Cbx.

Bat.

1 2

B♭m7 C/B♭ C♯/B♭ B♭ C♯/B♭ C♯6/B♭ B♭maj7 B♭6 B♭maj7 B♭6

3

The image shows a page of a musical score for 'Coisa nº2', starting at measure 21. The score is arranged in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), Trompa (Tpa.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gr.), Piano (Pno.), Contrabass (Cbx.), and Bass Drum (Bat.). The Flute, Trumpet, Saxophone Alto, and Piano parts are mostly silent in this section. The Saxophone Tenor, Saxophone Baritone, Trompa, and Trombone parts play a melodic line with eighth notes and accents. The Vibraphone part is silent. The Guitar part provides harmonic support with chords: B♭m7, C/B♭, C♯/B♭, B♭, C♯/B♭, C♯6/B♭, B♭maj7, B♭6, B♭maj7, and B♭6. The Piano part is silent. The Contrabass part plays a steady eighth-note bass line. The Bass Drum part plays a triplet pattern of eighth notes. There are two first and second endings marked with '1' and '2' above the staff lines.

31

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Vib.

Gr.

Pno.

Cbx.

Bat.

C^b/B^b $B^b m7^{(11)}$ $G7/B^b$ $E^b m/B^b$ $B^b maj7$

C^b/B^b $B^b m7^{(11)}$ $G7/B^b$ $E^b m/B^b$ $B^b maj7$

31

49

Fl. *solí cantabile*

Tpt. *mp mp*

Sx. A. *solí cantabile*

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Vib.

Gr.

Pno.

Cbx.

Bat. 49

Ch/Bb Bbm7(11) G7/Bb Ebm/Bb Bbmaj7 Cb/Bb Bbm7(11)

Ch/Bb Bbm7(11) G7/Bb Ebm/Bb Bbmaj7 Cb/Bb Bbm7(11)

49

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Coisa nº2', starting at measure 49. The score is arranged for a large ensemble. The top section includes Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), Trompa (Tpa.), Trombone (Tbn.), and Trombone Bass (Tbn. B.). The bottom section includes Vibraphone (Vib.), Guitar (Gr.), Piano (Pno.), Contrabass (Cbx.), and Double Bass (Bat.). The Flute and Saxophone Alto parts are marked 'solí cantabile'. The Trumpet part has 'mp' markings. The Vibraphone and Guitar parts have a series of chord changes: Cb/Bb, Bbm7(11), G7/Bb, Ebm/Bb, Bbmaj7, Cb/Bb, and Bbm7(11). The Double Bass part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets, indicated by '3' over and under the notes.

73 2

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Vib.

Gr.

Pno.

Cbx.

Bat.

Bbmaj7 Bb6 Cb/Bb Bbm7(11) G7/Bb Ebm/Bb Bbmaj7

73 3 80 3

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Coisa nº2'. It features ten staves for instruments: Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), Vibraphone (Vib.), Guitar (Gr.), and Piano (Pno.). The Piano part is split into two systems. The Bass (Bat.) part is at the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. A key signature change is indicated by a double bar line with a sharp sign. Chord symbols are provided for the Vibraphone and Guitar parts. The page number 73 is at the top left, and 80 is at the bottom right. A '2' in a box is above the first measure of the Flute staff.

Coisa nº2

83

Fl. solo

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Vib. solo

Gr. Bbm7 C/Bb Cb/Bb Bb Cb/Bb Cb6/Bb Bbmaj7 Bb6 Cb/Bb Bbm7(11)

Pno.

Cbx.

Bat. 83

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Coisa nº2'. It features ten staves for various instruments: Flute (Fl.), Trumpet (Tpt.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), Tom-tom (Tpa.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), Vibraphone (Vib.), and Bass (Bat.). The Flute part starts at measure 83 with a 'solo' marking and plays a melodic line with four-note slurs. The Vibraphone part also starts at measure 83 with a 'solo' marking and plays a rhythmic pattern. The Guitar part provides harmonic support with a series of chords: Bbm7, C/Bb, Cb/Bb, Bb, Cb/Bb, Cb6/Bb, Bbmaj7, Bb6, Cb/Bb, and Bbm7(11). The Bass part starts at measure 83 and plays a steady eighth-note pattern with triplets. The other instruments (Tpt., Sx. A., Sx. T., Sx. B., Tpa., Tbn., Tbn. B., and Pno.) are currently silent.

95

Fl.

Tpt.

Sx. A.

Sx. T.

Sx. B.

Tpa.

Tbn.

Tbn. B.

Vib.

Gr.

Pno.

Cbx.

Bat.

95

Chord progression: G7/B \flat , Ebm/B \flat , Bbmaj7, B \flat 6, C \flat /B \flat , Bbm7(11), G7/B \flat , Ebm/B \flat , Bbmaj7

Coisa nº2

Musical score for 'Coisa nº2', starting at measure 131. The score is arranged for a woodwind and brass ensemble with a bass line. The instruments and their parts are:

- Fl. (Flute):** Melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*.
- Tpt. (Trumpet):** Melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*.
- Sx. A. (Saxophone Alto):** Melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*.
- Sx. T. (Saxophone Tenor):** Melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*.
- Sx. B. (Saxophone Baritone):** Rests throughout the passage.
- Tpa. (Timpani):** Rests throughout the passage.
- Tbn. (Trombone):** Rests throughout the passage.
- Tbn. B. (Trombone Bass):** Rests throughout the passage.
- Vib. (Vibraphone):** Rests throughout the passage.
- Gr. (Guitar):** Rests throughout the passage.
- Pno. (Piano):** Rests throughout the passage.
- Cbx. (Cello):** Bass line with a steady eighth-note pulse.
- Bat. (Bass Drum):** Bass line with triplets of eighth notes.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The woodwind and brass parts feature a melodic motif with accents and a dynamic marking of *mf*. The bass line consists of a steady eighth-note pulse in the cello part and triplets of eighth notes in the bass drum part.

139

Fl. *p*

Tpt. *p*

Sx. A. *p*

Sx. T. *p*

Sx. B. *p*

Tpa. *p*

Tbn. *p*

Tbn. B. *p*

Vib. *Cb/Bb* *Bbm7(11)* *G7/Bb* *Ebm/Bb* *Bbmaj7*

Gr. *p*

Pno. *p*

Cbx. *p*

Bat. *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. It features ten staves for woodwinds and brass, a vibraphone, guitar, piano, cymbals, and bass drum. The score is in 4/4 time and begins at measure 139. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The woodwinds and brass parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The vibraphone part includes specific chord voicings: *Cb/Bb*, *Bbm7(11)*, *G7/Bb*, *Ebm/Bb*, and *Bbmaj7*. The piano part features sustained chords in both hands. The cymbals and bass drum parts provide a steady rhythmic accompaniment, with the bass drum playing a triplet pattern.