

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE ARTES - CEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**ALEXANDRE LUÍS VICENTE**

**MOACIR SANTOS, SEUS RITMOS E MODOS: "COISAS" DO OURO NEGRO**

**FLORIANÓPOLIS**

**2012**

**ALEXANDRE LUÍS VICENTE**

**MOACIR SANTOS, SEUS RITMOS E MODOS: "COISAS" DO OURO NEGRO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.

Orientador: Luigi Antônio Irlandini  
Co-orientador: Luís Fernando Hering Coelho

**FLORIANÓPOLIS**

**2012**

**ALEXANDRE LUÍS VICENTE**

**MOACIR SANTOS, SEUS RITMOS, MODOS: "COISAS" DO OURO NEGRO**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Música e aprovada pelo Curso de Mestrado em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina.

**Banca Examinadora:**

Orientador: \_\_\_\_\_  
Dr. Luigi Antônio Irlandini  
UDESC

Co-Orientador: \_\_\_\_\_  
Dr. Luís Fernando Hering Coelho  
UNIVALI

Membro: \_\_\_\_\_  
Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos  
UNICAMP

Membro: \_\_\_\_\_  
Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros  
UDESC

Florianópolis, 14 de abril de 2012.

## AGRADECIMENTOS

Minha família, a quem agradeço por tudo nesta vida de músico. Aos Shewchenko.

Às orientações de Luigi Antônio Irlandini e Luís Fernando Hering Coelho

Figuras presentes nesta etapa:

Guilherme Sauerbronn de Barros, Antônio Rafael Carvalho dos Santos, Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, Áurea Demaria Silva, Marcos Tadeu Holler, Alberto Tsuyoshi Ikeda, Acácio Tadeu Camargo Piedade, Paulo de Tarso Salles, Andrea Ernest Dias, Mario Adnet, Paulo Demetre Gekas, Wsley Risso, Rafael Tomazoni Gomes, Carlos Augusto da Silva Lamarque, Márcia Porto.

Aos colegas mestres pelo PPGMUS – UDESC e todo nosso corpo docente.

A todos os parceiros e parceiras de música nestes anos.

Aos meus alunos do bacharelado em contrabaixo da UNIVALI.

À bela música de Moacir Santos.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa através de bolsa concedida entre agosto de 2010 e fevereiro de 2012.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é abordar e analisar a música do compositor Moacir Santos, especificamente em dois elementos: ritmo e procedimentos modais. São aspectos presentes em seu processo composicional que argumento associarem-no de maneira ampla a um conceito de africanidade, categoria cultural intimamente vinculada à sua música e aos contextos e desenvolvimentos da música brasileira e *jazz* na década de 1960, momento que inicia sua produção no Brasil e Estados Unidos. Quanto ao repertório, foco na seleção de composições compiladas e regravadas no CD duplo Ouro Negro, lançado em 2004. Como metodologia, as análises buscam em um primeiro momento debater trechos, seguidos de exemplos maiores e elaborações mais intensas ao fim. Neste sentido, o objetivo é utilizar a análise musical de modo a dedicar atenção aos pontos mais significativos e de interesse em um amplo repertório, ao invés de esgotar integralmente as músicas em todas suas particularidades.

Palavras-chave: Moacir Santos. Análise musical. Ritmo. Modos. Africanidade.

## **ABSTRACT**

The purpose of this dissertation is to analyze the music of the composer Moacir Santos, specifically in two elements: rhythm and modal procedures. I sustain that these aspects of his compositional process are associated in a broad way to the concept of africanity, a cultural category deeply linked to his music and the context and development of Brazilian music and jazz in the 1960's, the decade when his production began in Brazil and in the United States. Regarding the repertoire, the emphasis is on the selection of compositions compiled and recorded in the double CD *Ouro Negro*, released in 2004. The methodology of the analysis consists on first focusing on excerpts, followed by longer and more elaborate sections at the end. In this sense, the purpose is to use the musical analysis with more emphasis on the most significant points of interest in a wide repertoire, rather than completely exhausting the musical analysis in all of its particularities.

Keywords: Moacir Santos. Musical analysis. Rhythm. Modes. Africanity.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2 MOACIR SANTOS: BIOGRAFIA E CONTEXTO</b> .....	12
2.1 INFÂNCIA: INICIAÇÃO MUSICAL .....	12
2.2. <i>JAZZ-BANDS</i> : INSERÇÃO PROFISSIONAL.....	15
2.3 O RÁDIO E SEUS ARRANJADORES: SAMBA/JAZZ .....	17
2.4 AULAS E CONCEPÇÕES: O MODERNO, O AFRO, O RITMO BRASILEIRO.....	23
2.5 PROFESSOR – “PATRONO DA BOSSA NOVA” – LP COISAS .....	33
2.6 ESTADOS UNIDOS – AMBIENTE DO JAZZ.....	38
2.7 SOBRE O CONCEITO DA “AFRICANIDADE” NA MÚSICA BRASILEIRA: 1930-1960 .....	42
2.7.1 A “Invenção” .....	43
2.7.2 Mercado: Espaços e Entrelaçamento .....	48
2.7.3 Brasilidade, Africanidade e Paradoxo .....	51
<b>3 MOACIR SANTOS E A BUSCA PELO RITMO</b> .....	58
3.1 LINHA-GUIA: UMA REFERÊNCIA PARA ANÁLISES DO RITMO .....	65
3.2 ESTRUTURAS REFERENCIAIS DA LINHA-GUIA .....	67
3.3 LINHA-GUIA NA SEÇÃO RÍTMICA DE MOACIR: O MOJO.....	73
3.4 ANÁLISES RÍTMICAS .....	77
3.5 HEMÍOLAS .....	93
3.6 ELABORAÇÕES DAS HEMÍOLAS: ANÁLISE RÍTMICA DE COISA Nº 10 .....	101
3.7 ELABORAÇÕES A PARTIR DOS TOQUES AFRO-BRASILEIROS: ANÁLISE DE ODUDUÁ .....	108
3.8 DA LINHA-GUIA, ÀS HEMÍOLAS, AO <i>CROSS RHYTHM</i> CHEGANDO À POLIRRITMIA.....	111
3.9 ELABORAÇÕES DA POLIRRITMIA: ANÁLISE DE <i>SUK-CHA</i> .....	115
<b>4 MAS QUAL MODAL? CONCEPÇÕES</b> .....	124
4.1 O MODALISMO NA MÚSICA BRASILEIRA DOS ANOS 1960 .....	128
4.2 O MODALISMO NO JAZZ DOS ANOS DE 1960.....	135
4.3 ESTRUTURAS, ELEMENTOS E PROCEDIMENTOS DO MODALISMO NOS ANOS DE 1960 .....	143
4.3.1 Cadência Modal .....	144

<b>4.3.2 Cadência Tonal em Melodias Modais</b> .....	146
<b>4.3.3 Modalismo do Jazz - Vamp e Improvisação</b> .....	148
<b>4.4 MODALISMOS DE MOACIR SANTOS – ANÁLISES</b> .....	152
<b>4.4.1 Elaboraões do Modalismo: Coisa Nº5</b> .....	164
<b>4.4.2 Elaboraões do Modalismo: Jequié</b> .....	173
<b>4.4.3 Elaboraões do Modalismo: Kamba</b> .....	178
<b>4.5 SÍNTESE FINAL: MÃE IRACEMA.</b> .....	186
<b>5 COMENTÁRIOS FINAIS</b> .....	199
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	204
<b>ANEXO A – CD de Exemplos(discografia de referência)</b> .....	215
<b>ANEXO A – CD de Partituras</b> .....	216
<b>ANEXO C – Transposição de Instrumentos</b> .....	217

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata de contextualizar e analisar musicalmente a obra do compositor pernambucano Moacir Santos (1926-2006). Focalizo em seu repertório, elementos musicais vinculados à rítmica e modalismo, que argumento associarem-no ao conceito de africanidade, algo tão caro à sua identidade e sonoridade, assim como ao contexto musical da década de 1960. O trabalho é dividido em três capítulos. Primeiramente, trago uma síntese biográfica do compositor, levantando de seu ambiente assuntos entrelaçados ao tema proposto, que serão desenvolvidos nas análises do capítulo 3 e capítulo 4.

A escolha destes temas se deu pela constatação das motivações, ideologias e estética musical do compositor, diretamente vinculados a uma articulada cena nacional-popular-erudita que abriu espaço no Brasil pela década de 1960. Assuntos estes, que são ainda entendidos paralelamente e sincronicamente ao contexto e percepção transnacional dos enlaces entre as identidades da música brasileira e *jazz* americano. Encontram respaldo e legitimam-se também pelo percurso itinerante da carreira de Moacir Santos, do sertão pernambucano, ao Rio de Janeiro à costa oeste americana.

O repertório selecionado para compor as análises musicais deste trabalho foi registrado em 2001, pelo projeto *Ouro Negro*. O CD duplo compreende uma seleção de músicas que constam em cinco LP's de Moacir Santos: *Coisas* (Elenco, 1965), *The Maestro* (1972), *Saudade* (1974) e *Carnival of the Spirits* (1975) pelo selo *Blue Note*, e *Opus 3 N° 1* (1978) pelo selo *Discovery*. O *Ouro Negro* constituiu-se como um projeto de revalorização de sua música, que partiu de uma organização dos músicos brasileiros, após o acidente vascular cerebral que Moacir sofreu em 1995 nos Estados Unidos, o que lhe impossibilitou de seguir profissionalmente pela perda dos movimentos da mão direita e da fala na língua inglesa.

Moacir Santos partiu para os Estados Unidos em 1967, e sua música permaneceu quase desconhecida no Brasil. *Coisas* (1965), seu único LP aqui gravado, havia saído de catálogo logo no ano seguinte pela venda do pequeno selo Forma à multinacional *Universal*. Nos Estados Unidos, apesar de todo o reconhecimento de que obteve no meio profissional como arranjador, compositor e professor, seus discos, lançados nos anos de 1970, não obtiveram altos níveis de venda e difusão, e não vieram a ser comercializados no Brasil. Através do patrocínio da empresa Petrobras, o projeto *Ouro Negro* compreendeu vários lançamentos que rerepresentaram sua música ao Brasil, Europa e Japão: o cd duplo "*Ouro Negro*" (MPB/Universal, 2001), o cd "*Choros & Alegria*" (Biscoito Fino, 2005); o DVD

“*Ouro Negro*” (2006) e três livros, os cancioneiros com as partituras: “*Coisas*”, “*Choros & Alegria*” e “*Ouro Negro*” pela Editora *Jobim Music*.

Discursos e percepções sobre a música de Moacir Santos constantemente o associam a conceitos valorados positivamente como africanidade, modernidade, raízes brasileiras, originalidade e rítmica afro-brasileira, ocupando de alguma forma um plano que media a produção popular e erudita, em um amálgama entre a música brasileira e o *jazz*. Em meu trabalho de conclusão de curso pela UDESC, desenvolvi uma tentativa de compreensão da composição e arranjo de *Coisa n°5*, que atualizo, analiso e trago aqui um trecho relevante para esta dissertação.

Meu fascínio pela música deste compositor teve início nos primeiros anos universitários, época de sua revalorização no Brasil. O ouvi pela primeira vez através de um convite a interpretar em uma aula sua canção *Oduduá*. Depois de resolvida a intrincada harmonia, perguntei: como se toca isso? Já com alguns anos de experiência na música popular brasileira e *jazz*, nunca havia ouvido nada parecido ritmicamente e, não conhecia nenhuma referência para transportá-la ao violão. Ao longo desta dissertação, acabei por interpretar o que acontece ali: trata-se do toque afro-religioso do *Ibim*, trabalhado texturalmente na técnica de arranjo do *mojo*, distribuído entre clarone, sax barítono, piano e contrabaixo.

Inspiro-me aqui na postura do movimento que passou a ser rotulado como “Nova Musicologia” (BEARD e GLOAG, 2008, p.38-39) que se interessa em levantar, entrever e perceber correlações entre análise musical e significados sociais, percebendo que estão fundidos na cultura e contexto de onde emergem as manifestações musicais, na pretensão de enriquecer o exame e análise da música, contextualizando-a para além do viés puramente formalista e estruturalista.

A metodologia e estrutura deste trabalho construíram-se a partir das características percebidas pela biografia, contexto e música de Moacir Santos, sem uma fundamentação *a priori*, o que acabou por definir temas e autores aqui referenciados ao longo da pesquisa.

O capítulo 2 traz uma síntese biográfica, levantando e discutindo os assuntos vinculados ao tema da dissertação através do percurso do compositor, em itens como sua iniciação musical, inserção profissional, enlaces entre o *jazz* e música popular brasileira, atuação profissional na “era de ouro do rádio”, estudos formais de música, influência das ideologias que ressoam com uma busca modernista e nacionalista em seu repertório e contexto musical e profissional, finalizando com o cenário do *jazz* americano onde Moacir Santos se insere a partir de 1967.

Ao longo do texto, dialogo com outras três referências que já pensaram a música do compositor a partir de sua redescoberta no Brasil: a flautista do projeto Ouro Negro, Andrea Ernest Dias, em *Mais “Coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*, em sua tese de doutorado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2010, buscou construir todo um exame do percurso autoral do compositor, por meio da coleta de registros ligados à sua biografia. Aliou à biografia, três descrições analíticas que pretenderam detectar elementos estruturais e estilísticos empregados pelo compositor na construção de sua música, considerando-a como um ponto de conexão entre as práticas composicionais e interpretativas do músico erudito e do popular. Gabriel Muniz Improta França, em *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*, em sua dissertação de Mestrado, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2007 procurou discutir o papel da seção rítmica em três composições, aliadas a sua relação com os demais elementos como melodia, harmonia, forma, orquestração, ritmo e textura. João Marcelo Zanoni Gomes, em *“Coisas”, de Moacir Santos*, em sua Dissertação de Mestrado pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) de 2008, buscou construir uma análise histórica nos anos próximos de 1965, quando foi lançado o disco “Coisas”, objeto central de seu estudo, aliado a uma análise musical.

Ao fim deste capítulo segundo, trago uma discussão e interpretação sobre a “invenção” do conceito de “africanidade” na música brasileira no período entre a iniciação e ampliação profissional de Moacir Santos, tecendo aproximações à percepção da visão transnacional entre Brasil e Estados Unidos. Surgem como referências primordiais para construir este debate, os livros de Darién Davis *White Face, Black Mask – Africaneity and the Early Social History of Popular Music in Brazil*. (2009); Micol Seigel, *Uneven Encounters: making race and nation in Brazil and the United States* (2009). Bryan McCann, *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the making of modern Brazil* (2004); Hermano Vianna, *O mistério do samba* (1995) e Charles Hersch com *Subversive sounds – Race and the birth of Jazz in New Orleans* (2007).

O capítulo 3 adentra na discussão e análise rítmica da música de Moacir. Busco fontes para compreender seu particular tratamento rítmico orquestral, aproximando as análises às africanidades do ritmo brasileiro, na procura dos elementos que sinalizam sua “originalidade”, “modernidade” e riqueza rítmica e polirrítmica. Trago como referências centrais e aproximação analítico-metodológica na interpretação de seu ritmo, os livros de Carlos Sandroni, *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933)* (2001); Simha Arom com *African Polyphony and Polyrythm: Music Structure and*

*Methodology*, (1991) e Kazadi Wa Mukuna, em *Contribuição bantu na música popular brasileira*. (1979). Edilberto José de Macedo Fonseca em sua dissertação de mestrado pela UNIRIO (2003) *O Toque do Gã: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro*, trouxe fundamental aporte teórico e estrutural. Artigos de Marcos Branda Lacerda, *Transformações dos Processos Rítmicos de Offbeat Timing e Cross Rhythm em Dois Gêneros Musicais Tradicionais do Brasil* (2005) e Tiago de Oliveira Pinto, *As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*. (2000) iluminaram concepções de como interpretar nossa rítmica de ascendência africana.

O capítulo 4 contextualiza e interpreta a forma particular que o compositor buscou explorar e desenvolver conceitos modais em seu trabalho. Mais especificamente, os procedimentos estilísticos e composicionais de Moacir Santos como estratégia de inserir o tema do modalismo, “novidade” que foi extensamente trabalhada pelos músicos, compositores, arranjadores e improvisadores na cena musical da década de 1960, tanto no Brasil, como uma proposta maior de afirmação de uma identidade moderna e elogio ao nacional, assim como interesses de vanguarda, liberdade e quebra de barreiras nacionais do *modal jazz*. Embasaram teoricamente minha leitura sobre a exploração harmônica e modal do compositor os autores Paulo José de Siqueira Tiné, com sua tese de doutorado pela Universidade de São Paulo (USP), *Procedimentos modais na música brasileira: Do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960* (2008); Vincent Persichetti em seu livro *Twentieth Century Harmony. Creative Aspects and Practice* (1995); Mark Levine, pianista, educador e influente teórico do *jazz*, que participou das gravações de Moacir Santos, com o livro *The jazz theory book* (1995); Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, com o artigo *Espécies de oitavas: usos e significados do termo “modo” em diferentes práticas teórico-musicais* (2008); sua dissertação de mestrado pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal* (1995); e sua tese de doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*, tese de doutorado (2010).

## 2 MOACIR SANTOS: BIOGRAFIA E CONTEXTO

Neste capítulo traço uma síntese biográfica<sup>1</sup> de Moacir Santos, contextualizando mais especificamente os temas vinculados aos interesses que serão desenvolvidos nesta dissertação: rítmica e procedimentos modais. São os conceitos de sua estética composicional que analisarei neste trabalho, que cumpriram amplos desenvolvimentos e adquiriram especial atenção na cena musical brasileira e americana da década de 1960, onde Moacir Santos atuou profissionalmente. Trago de sua história, falas, momentos, personagens e contextos relevantes para compor uma interpretação destes elementos presentes em sua estética musical.

### 2.1 INFÂNCIA: INICIAÇÃO MUSICAL

Moacir Santos recorda-se de ter nascido “entre os preás e os mocós numa tapera nos rincões e matas do sertão pernambucano, entre os municípios de Serra Talhada (antiga Vila Bela), Flores, São José do Belmonte e Bom Nome” (apud DIAS, 2010, p. 25).

O compositor, arranjador e multi-instrumentista Moacir José dos Santos (Bom Nome, 1926 – Pasadena, 2006), até seus 16 anos, mal sabia algo sobre seu nome, local e data de nascimento. Segundo Dias (2010, p. 35), considerando sua fenotipia, data, local e contexto histórico, “é possível que os pais de Moacir Santos tenham, por sua vez, descendido diretamente de pais escravos”.

Aos dois anos, sua mãe e cinco irmãos chegam a Flores do Pajeú. A essa época, seu pai deslocava-se nas volantes pelo Nordeste, forças policiais que reuniam militares e civis armados que combatiam os grupos de cangaceiros pela região. Sobre sua infância, trarei através de suas próprias palavras, que expressam da melhor forma suas origens, sempre vinculadas às buscas musicais:

Minha vida é um encadeamento sem fim. Meu pai tinha largado a gente, minha mãe morreu quando eu tinha 3 anos, depois fugi da cidade. Eu me sentia como um órfão, sem saber direito o meu nome, nem quando nasci. Parecia uma criatura numa pedra

---

<sup>1</sup> Síntese biográfica aliada ao contexto, no intuito de evitar redundâncias. Foi papel da flautista do projeto Ouro Negro, Dias (2010) em seu doutorado pela UFBA construir a biografia completa de Moacir Santos, aliada a três descrições analíticas. Será lançada em livro ainda no primeiro semestre deste ano.

no meio do mar, com as águas batendo, como se fossem as pessoas perguntando: “Quem é você? Qual o seu nome? Quando você nasceu? Onde você nasceu?”, e eu não sabia de nada. Mas agora eu sei. “Agora eu sei” é o título de uma das coisas aí, uma música minha (DIAS, 2010, p. 28).

A primeira lembrança musical mencionada por Moacir Santos vem da infância em seu depoimento através de um episódio que o marcou. Recordações de seu passado sempre constroem as conexões entre a música e as características de sua forte identidade afro-brasileira<sup>2</sup>. Desde cedo trazia consigo a inclinação à regência, composição e arranjos simbolizados na figura do maestro, que buscava em seu trabalho:

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 ou talvez chorando por mim também. Essas crianças tomavam parte da minha banda, por que a gente imitava banda de música e eu era maestro. Todos nuzinhos, porque não tinha dinheiro para comprar roupa e também porque lá era muito quente. [...] Quando mamãe morreu, eu fui tomado por uma família em Flores.. [...] Só sei que fui morar perto do ensaio da banda, muito pertinho. [...] 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 catorze 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. (SANTOS apud FRANÇA, 2007, p. 146-147).

Desfeita a estrutura familiar, as crianças foram adotadas, e Moacir Santos foi criado pela solteira Ana Lúcio, que proporcionou e lutou pelo seu ingresso na educação básica. O depoimento de sua professora ginásial, dona Mocinha Neto novamente ressalta a paixão musical desde pequeno:

Menino foi criado por Ana Lúcio, que colocou ele pra estudar. Queria ser melhor tratado, antigamente havia mais distância entre o branco e o preto. Ele já sofria naquele tempo. Menino preto era difícil, ele era preto. Cresceu foi muito, ficou uma lapa de homem e era louco por música desde criança. [...] Moacir queria jogar futebol ao invés de tratar dos porcos (Dep. MN, DIAS, 2008, p. 31).

Nesta década de 1930 inicia a musicalização de Moacir, através das bandas civis e militares, e futuramente por meio das *jazz-bands*. As bandas de música a esse tempo já

---

<sup>2</sup> Afro-brasileiros e afro-descendentes: utilizarei estas categorias culturais como opção na minha escrita, referindo-me de forma genérica aos brasileiros descendentes de africanos. Assim como Micol Seigel, que em *Uneven Encounters: making race in Brazil and the United States*, afastando-se de qualquer determinismo biológico, opta: “eu escolho afro-brasileiros e afro-descendentes, os termos que emergem do ativismo anti-racista no Brasil desde o final dos anos 1970” (2009, p. 17).

cumpriam um papel ativo no Brasil, assim como no Nordeste brasileiro, desempenhando uma função social e educacional para jovens das classes mais populares (FERRAZ, 2002). Através de uma dessas instituições, os primeiros contatos de Moacir com um grupo musical organizado datam de seus nove anos, através da Banda Municipal de Flores, que proporcionou suas primeiras tentativas e incursões com um variado instrumental. A princípio, parece ter se desenvolvido musicalmente a partir de vários instrumentos, perfil que de fato seguiu em sua vida. Na fase adulta, sua atuação seria profissionalmente direcionada aos saxofones, especialmente o barítono, clarinete e piano. Sobretudo, em meados dos anos de 1940, firmou-se como arranjador e compositor.

Tamanho anseio levou-o a mexer nos instrumentos, pelo que foi repreendido asperamente por algum músico da banda: “Não mexa aí, menino!” (Dep. MS 1992) Com o tempo, passou a tomar conta dos instrumentos, aproveitando os momentos ociosos entre as atividades da banda para explorá-los e descobrir o som de cada um deles. A capacidade autodidata se manifestou mais uma vez, e Moacir aprendeu a tocar todos os instrumentos da banda: trombone, trompete, trompa, clarineta, saxofone, percussões, além do violão, do banjo e do bandolim. Percebendo a sua inclinação, músicos de Flores ofereciam-lhe instrumentos, como foi o caso de Luiz Dantas e Aluisio Vanderlei, este último de família que, ainda hoje, dá nome a um dos conjuntos musicais da cidade, a Banda Manuel Vanderlei. (DIAS, 2010, p. 34).

Seus professores na infância foram Luis de Ginú, Antenor, Severino Rufino e principalmente os mestres tenente Alfredo Manoel da Paixão e sargento Luiz Benjamim, da Brigada de Pernambuco (DIAS, 2010, p. 38). Estes músicos militares cumpriram as funções dos seus primeiros educadores musicais. Nesta década, vinham das capitais e centros brasileiros, prestando assistência no interior nordestino, garantindo segurança às cidades suscetíveis aos constantes ataques do cangaço na região, como Flores do Pajeú, onde morou na infância.

Além dos músicos militares e da Banda Municipal, Moacir teve a referência de grandes músicos de localidades vizinhas, que circulando profissionalmente, esporadicamente aportavam em Flores, “como o saxofonista Manoel Marroques, de Princesa, o saxofonista soprano Zé Mica, de Triunfo, e o professor Felinho, “saxofonista magistral” do Recife, que lhe mostrou a técnica dos golpes de língua duplos e triplos no instrumento” (DIAS, 2010, p. 40).

## 2.2. JAZZ-BANDS: INSERÇÃO PROFISSIONAL

Em 1940 aos 14 anos, tomado por revoltas pessoais, injustiças, desilusões com os ensinamentos e “maus-tratos do padre da Igreja Católica de Flores”, Moacir Santos resolve fugir de casa (DIAS, 2010, p. 41), passando a viajar como andarilho, de forma itinerante por Pernambuco e estados vizinhos, mantendo-se como possível através da música. É partir de então que Moacir passa a construir suas aproximações com o *jazz*, gênero que seria influência determinante em toda sua vida.

Em Serra Talhada, segunda maior cidade do sertão pernambucano, Moacir participou da Filarmônica Vilabelense, que tinha como mestre o sargento Luiz Benjamim, também organizador da *jazz-band*. Indicado pelo sargento, aos 15 anos tornou-se o diretor musical do Circo Farranha, viajando por toda região, passando por Salgueiro, Bodocó, Ouricuri, Juazeiro da Bahia, Serrinha, Bonfim e outras cidades.



Figura 1: Banda de Música de Serra Talhada ou Filarmônica Vilabelense, com Mestre Luiz Benjamin. Serra Talhada, PE, 1939 (DIAS, 2010, p. 46)

Em passagem por Salvador, teve contato com o *jazz* executado por músicos norte-americanos no Cassino Tabaris, onde procurou adquirir informalmente mais conhecimentos com os músicos americanos. Neste tempo, a partir dos anos de 1942, o *jazz* já havia adquirido grande projeção no Brasil, muito em virtude da política de Boa Vizinhança do governo do presidente Franklin Roosevelt, que iniciou as aproximações culturais e políticas entre os

países a partir de 1933. A partir desse contato, Moacir mostra em sua fala a admiração que nascia pelo *jazz*, sempre norteando seu trabalho dali em diante:

Entramos na Bahia [...] fui terminar em Salvador. Conheci o pessoal assim dos Estados Unidos, o pessoal que ia a Paris. Era na época do Cassino Tabaris... Época da guerra, entre 42, 43, e na época da guerra o Cassino Tabaris tinha muitos músicos de fora que vinham tocar lá [...] Eu nunca cheguei a trabalhar lá, mas aprendi muito com os músicos de lá, com os saxofonistas [...] tinha um que tocava com o saxofone deitado [...] mas eles tinham um som, eles eram monstros para mim naquela época. (DIAS, 2010, p. 51).

Estes anos da música popular brasileira são compreendidos aqui desde já, transnacionalmente<sup>3</sup>, nunca pretendendo delimitar os enlaces, trocas e aproximações com o *jazz*, tão intensificado nestes anos de 1930 – 1945, assim como na música de Moacir. O *jazz* instalava-se no Brasil, através da profusão de *jazz-bands* que podiam ser ouvidas em amplo território nacional, muito em virtude das trocas comerciais e culturais estabelecidas pelos Estados Unidos com cinco de seus vizinhos do sul, a partir dos anos de 1930: Cuba, Haiti, Brasil, Colômbia e Honduras. Configurava-se uma época em que a política americana investia energicamente nestas parcerias, buscando por aproximações aos países vizinhos, onde as manifestações culturais cumpriram um papel central. Nestes anos de 1940, já deflagrada a Segunda Guerra Mundial, o Brasil passa cada vez mais tomar os Estados Unidos como grande parceiro. O presidente Vargas, em sua orientação populista destinava especial atenção às trocas culturais populares, sobretudo musicais.

É de fato esta época que marca intensamente um retorno do *jazz* na cena musical, profissional e fonográfica brasileira, com “a volta da influência avassaladora norte-americana após uma trégua de 15 anos”, quando as *jazz-bands*, em 1945, podem ser analisadas como consequência musical de desequilibradas trocas comerciais entre matérias-primas brasileiras, forçadas a um princípio da “política da boa vizinhança, em troca da invasão do mercado brasileiro pela produção comercial das fábricas norte-americanas, todas com subsidiárias funcionando no Brasil” (TINHORÃO, 1998, p. 50).

---

<sup>3</sup> Sobre a marcante presença das *jazz-bands*, Seigel (2009, p. 100) aponta esta maneira transnacional de compreensão que acomodo em minha leitura, onde a identidade musical brasileira e americana fundem-se já desde os anos de 1920. Acompanham assim também a estética musical e incrível percurso itinerante de Moacir Santos, figura também transnacional, do sertão pernambucano, ao Rio de Janeiro à *Hollywood*: “este entrelaçamento pode ser difícil de discernir através do nevoeiro de insistência na pureza ou autenticidade da música brasileira”. É a tendência na musicologia latino-americana que Gerárd Behágue descreve como “a busca pela pureza”. Trago o exemplo de Seigel mais enfático sobre esta percepção transnacional e desde sempre ausência de pureza: “A cegueira dos nacionalistas obstrui o fértil ecletismo dos grandes pioneiros do samba, muitos dos futuros pivôs do nacionalismo musical brasileiro ganharam sua precoce experiência através do *jazz*. Pixinguinha e os Oito Batutas tocaram *jazz*, incluindo Donga, o músico que muitos clamam ter escrito o primeiro samba [...] que já em 1923 formou e dirigiu no Rio um grupo chamado “*Brazilian Jazz*”.

Após alguns anos circulando pelo Nordeste, na pretensão de retornar à Serra Talhada, Moacir Santos se estabelece em Pesqueira. Ali permaneceu, cumprindo simultaneamente as funções de músico em grupos da cidade e de operário da centenária Fábrica Peixe. Neste período, os radialistas da Agência Norte, tomaram como uma “oportunidade do aparecimento do rapazinho que está aí tocando saxofone como uma novidade”, e lançaram Moacir Santos como “O Saxofonista Negro, no programa Vitrine da Rádio Clube de Pernambuco, PRA-8” (DIAS, 2010, p. 56).

Posteriormente, sempre procurando por novas oportunidades de emprego vinculadas à música, Moacir trabalha na Fábrica de Tecidos Othon Bezerra de Mello, que ampliava sua *jazz-band*. Sua atividade, paralela à música era a função de acetinar os tecidos nas calandras. Através deste trabalho na Fábrica de Tecidos, Moacir “teve a oportunidade de escrever seu primeiro arranjo orquestral” (DIAS, 2010, p. 58).

### 2.3 O RÁDIO E SEUS ARRANJADORES: SAMBA/JAZZ

É a partir da fenomenal expansão da radiodifusão que vai tomando espaço no Brasil pelas décadas de 1930 - 1940, que Moacir Santos passa a firmar-se profissionalmente de modo exclusivo através da música.

Na Paraíba em 1945, a Orquestra Tabajara, considerada à época como a mais famosa orquestra popular do Brasil, sob o comando do maestro Severino Araújo, foi transferida para o Rio de Janeiro. Por esse motivo, novas vagas são abertas, e Moacir foi escolhido como regente da nova *jazz-Band* da Rádio Tabajara. Este momento é decisivo, e a partir de então Moacir seguiu ampliando sua atuação profissional através da indústria do rádio.

Após três anos de trabalho, um episódio acontecido com a *Jazz-band* Tabajara marca definitivamente sua ida para o Rio de Janeiro, onde expandiria sua atuação principalmente como arranjador. Em uma festa particular, a orquestra apresentava-se utilizando os instrumentos da rádio, pelo fato de nem todos os músicos possuírem seus próprios instrumentos. Isso leva a Rádio Tabajara a multá-los, e ainda a uma exposição da notícia pela imprensa. O governo de João Pessoa oferece a Moacir a possibilidade de partir para qualquer estado brasileiro, pelo motivo do abalo no clima profissional. Decide então partir para o Rio de Janeiro, onde a Orquestra Tabajara alcançava grande sucesso e difusão (DIAS, 2010, p. 61).

Chegando ao Rio de Janeiro em 1948, Moacir iniciou como clarinetista e saxofonista pelas casas noturnas cariocas, integrante do grupo Brasil Danças. A cena profissional no Rio de então era efervescente, e o trabalho do músico em casas noturnas superava em muito a remuneração de um maestro na maior *jazz-band* da Paraíba: “O ordenado de três mil cruzeiros (moeda corrente na época) era muito superior ao de 850 cruzeiros que recebia em João Pessoa. Segundo Moacir, desde então, ‘não passei mais necessidades’” (Dep. MS 1992) (DIAS, 2010, p. 62).

Mesmo satisfeito com o novo trabalho, Moacir utiliza a carta recebida pelo prefeito de João Pessoa, que escrita em virtude de sua partida, tinha o objetivo de ajudar a inseri-lo na nova cidade para qual partisse. Entregou a um funcionário da PRE-8, Rádio Nacional. Deixada em mãos do diretor, Gilberto Andrade:

Após breve momento de espera, o funcionário voltou e lhe disse: “Pois é, caboclo, se você é tudo o que diz essa carta, pode se considerar na Rádio Nacional!” (Dep. MS 1992). Ao ouvir essas palavras, Moacir Santos, com uma “sensação de calafrio confortante, como se estivesse descendo vertiginosamente do 22º andar [do prédio da RN, na Praça Mauá]”, disse para si mesmo em silêncio: “Eita, estou na Rádio Nacional!”. (Dep. MS 1992) (DIAS, 2010, p. 64).

Moacir Santos iniciou na emissora como instrumentista da *jazz-band* do Maestro Chiquinho, participando também na escrita dos arranjos. Apesar de toda aura que envolve a Rádio Nacional desde a década de 1930, como o grande pilar da “era de ouro” do rádio brasileiro (ORTIZ, 1994) e em boa parte pela construção da identidade<sup>4</sup> musical brasileira, moldando a cultura nacional popular, explicitamente nacionalista, apresentando uma visão da “gloriosa modernização nutrida pelas raízes culturais brasileiras” (MCCANN, 2001, p. 21), através de todo seu grande elenco de notáveis instrumentistas e maestros, como Guerra-Peixe, Ary Barroso, Leo Peracchi, Lyrio Panicali, o depoimento do seu diretor musical, Radamés Gnattali (apud Dias 2010, p. 68) expõe sua visão nada gloriosa daquele contexto profissional:

Eu não gosto nem de lembrar daquilo, era uma exploração desgraçada. Exploravam todos os músicos. Quem ganhava bem lá era a direção. Todo mundo rico, todo mundo tomando whisky [...] a Rádio Nacional era uma esculhambação. Não saía uma lei. Quando saía uma lei beneficiando os funcionários públicos, nós não éramos funcionários públicos. Aí saía outra lei e era sempre a mesma coisa [...] a qualidade das músicas da Rádio Nacional era porque eu fazia, o Leo [maestro Leo Peracchi] fazia, o Lyrio [maestro Lyrio Panicali] fazia. Nós éramos responsáveis por todas as coisas boas que se fazia por lá. A orquestra era boa, porque a Rádio Nacional

---

<sup>4</sup> Sobre identidade, no sentido de *compartilhado* por grande parte dos brasileiros, como para Canclini (2000, p. 190): “Ter uma identidade seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma *entidade* em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos”.

funcionava como vitrine para aquele pessoal que ganhava pouco, mas ia fazer show fora.

Em 1951, Moacir escreveu arranjos sinfônicos para “A Baixa do Sapateiro”, de Ary Barroso, e a “Melodia em Fá para trompa”, que lhe valeram a ascensão ao cargo de maestro da Rádio Nacional. Em meio a toda valorização e exaltação ao samba e à música popular que construíam a identidade musical brasileira desde os anos de 1930 através do rádio, tornou-se o primeiro e único maestro afro-brasileiro da história da emissora, “furando a hegemonia benigna” (CASTRO, 2007) dos ítalo-descendentes Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicali.

Este ambiente de radiodifusão em que Moacir Santos se insere aos fins da década de 1940 merece especial atenção aqui, pelo fato de ser o cenário que valorizou e construiu a associação entre a seção rítmica brasileira articulada aos desenvolvimentos harmônicos orquestrais jazzísticos desta chamada “era de ouro do rádio”<sup>5</sup>, datada pelas décadas de 1930 a 1960 (CAVALCANTI, 2005). O ambiente da Rádio Nacional corresponde a um momento fundamental no desenvolvimento das matrizes que se tornariam referenciais para a cultura brasileira, que pela sua grande dimensão comunicacional de difusão, o rádio representou a vanguarda da modernização<sup>6</sup>, ocupando posição centralmente estratégica, moldando e construindo uma identidade e perfil para a música popular.

Os arranjadores que atuaram intensamente neste contexto da Rádio Nacional são personagens fundamentais desta discussão e compreensão do contexto musical e profissional de Moacir Santos. Neste momento, adquirem espaço central na música popular os imbricamentos, buscas e fusões entre a rítmica brasileira e técnicas de orquestração de influência jazzística, através do trabalho de arranjadores como Ary Barroso, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe, professor e uma das maiores influências para Moacir.

Um exemplo quase mítico simboliza o momento da incorporação da rítmica brasileira nos arranjos do rádio nos anos de 1940. Ary Barroso compôs “Aquarela do Brasil”

---

<sup>5</sup>Esta “era de ouro” da rádio Nacional simboliza aqui o momento de invenção, criação de uma tradição e identidade popular musical brasileira. Segundo Cavalcanti (2005, p. 35) que argumenta sobre a emissora: “Galvanizando as atenções e dedicando mais da metade do tempo de transmissão diária à veiculação de música, sobretudo música popular, o rádio desempenhou no Brasil, na esfera cultural e, especialmente, em relação ao campo musical, já a partir dos anos 1930, o papel central e estratégico de “despertar admirações” e incitar “preferências”, contribuindo para criar uma tradição nesse campo”.

<sup>6</sup> Trarei pelo texto freqüentemente termos como *modernidade*, *modernização* e *modernismo*, partindo de uma conceituação básica de Canclini (2000, p. 23): A *modernidade* seria uma “etapa histórica”; a *modernização* é o “processo sócio-econômico que vai construindo a modernidade” e *modernismos* são “projetos culturais que renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico”.

no mesmo período em que Gnattali, então diretor da orquestra da Rádio Nacional, estava procurando por um modo mais efetivo de trazer o suíngue do samba para a grande orquestra.

Luciano Perrone, o baterista da estação, recomendou levar algumas das responsabilidades rítmicas da percussão para os sopros. Gnattali e Perrone depois descreveram isto como uma inteira e autônoma invenção brasileira. Na realidade, as bandas de swing jazz americanas estavam usando técnicas similares com os ritmos de jazz há vários anos. Gnattali era um admirador de Benny Goodman, Duke Ellington e Tommy Dorsey, e já havia utilizado algumas de suas técnicas de arranjo em seu trabalho na Rádio Nacional. (MCCANN, 2004, p.71).<sup>7</sup>

Radamés Gnattali teve um papel central na consolidação de alguns ideais nacionais que se tornariam traços formativos da identidade musical brasileira através de seus arranjos difundidos pela Rádio Nacional. Desenvolveu a linguagem orquestral partindo da estética americana, mas enfaticamente fundada na rítmica brasileira. A criação de sua *Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali*, com uma instrumentação “nacional” pode ser considerada uma adaptação das orquestras americanas ao ambiente brasileiro.

As orquestras radiofônicas da época se enquadravam geralmente em um padrão típico norte-americano, vinculado a relações e reduções das *big-bands* da *swing era* do jazz. Para esta orquestra brasileira, Radamés incluiu uma nova formação com instrumentos tradicionais do ambiente do choro e samba. O elenco da Rádio Nacional contava com versáteis instrumentistas que incluíram nos arranjos de Gnattali violão, violão tenor, violão de sete cordas, viola caipira, cavaquinho e bandolim por músicos como Zé Menezes, Garoto e Bola Sete, ao lado da bateria e percussões de Luciano Perrone, da caixeta ou “prato e faca” de Heitor dos Prazeres, do contrabaixo de Pedro Vidal, do ganzá de Bide, do pandeiro de João da Baiana e Chiquinho do Acordeom. Neste momento, lançavam-se as bases e procuras pela autenticidade de orquestras “tipicamente nacionais” através de arranjos com sonoridades que passaram a ser bastante difundidas no ambiente da Rádio Nacional, pioneiramente com a “*Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali*”:

O objetivo [da criação da orquestra] era nacionalista: dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras [...] Era uma formação para tocar música popular de qualquer tipo de país, mas ligada às fontes de nossa tradição musical. (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 61).

---

<sup>7</sup> No capítulo de análise, trago os desenvolvimentos originais e particulares na busca e exploração da rítmica de referências afro-brasileiras pelos nos naipes da orquestra de Moacir Santos, como um prosseguimento e aprofundamento desta prática.

Essa posição de Radamés acabou por fundir amplamente procedimentos do arranjo jazzístico à rítmica brasileira nas orquestrações de canções populares destas décadas. Para um grande grupo de músicos e arranjadores da Rádio Nacional, estas incorporações ao samba foram a principal essência a ser trabalhada orquestralmente, verificáveis através dos registros sobre esta época e ambiente (SARAIVA, 2007, p. 56). A opinião e discurso de Radamés, aos fins destes anos de 1940 era de total conciliação em relação a quaisquer inviáveis determinações de fronteiras musicais Brasil/Estados Unidos. Em pensamento transnacional, afirmava que a música popular brasileira construiu-se através de diversos traços estrangeiros ao longo de sua história. No entanto, enfatizo o privilégio em buscar e evidenciar o ritmo brasileiro, que era “o único elemento que deveria ser preservado sem modificações” (GNATALLI apud SARAIVA, 2007, p. 54). O *jazz* e a música popular brasileira estariam já amalgamados neste momento, talvez qualitativamente distintos apenas pelos discursos sobre nosso autêntico ritmo brasileiro:

Sobre a questão da orquestração: se existe uma música brasileira não é por causa de um timbre dentro da orquestra, que ela vai deixar de existir. Tem gente que acha que se a gente coloca um saxofone na orquestração a música vira *jazz*. *Jazz* é uma música que pode se tocada por qualquer instrumento. Se um timbre descaracteriza a MPB, então a MPB não existe. (GNATTALI apud DIDIER, 1996, p. 53).

Esta opinião entre as incorporações da rítmica brasileira paralelamente à influência do *jazz*, até os anos 1950 manifestou-se de formas contraditórias entre estes arranjadores porta-vozes da música popular desta década. Ary Barroso, figura que sempre circulou entre as *jazz-bands* desde o início de sua carreira, promovia um discurso de oposição sobre estas trocas, interpretando que o *jazz* ameaçava a “autenticidade<sup>8</sup>” de nosso símbolo nacional mais precioso, o samba.

Na edição da *Revista da Música Popular* de setembro de 1955, seu artigo chamado “Decadência” ainda manifestava a opinião de crise que sentia em relação à música brasileira (SARAIVA, 2007, p. 87). Em dez temas surgem suas críticas, como “o uso de acordes americanos” que não pertenciam ao samba. Saraiva (2007) assinala duas correntes de opinião entre os músicos da Rádio Nacional desta época, onde Barroso estaria escalado entre os “saudosistas”, que em contrapartida dos “modernos”, que percebiam estas desterritorializações das décadas de 1940 e 1950 como enriquecedoras. Anos antes, em 1930,

---

<sup>8</sup> “Autenticidade”, como um atributo maior, como essência de uma verdade brasileira neste caso, como notam Beard e Gloag (2005, p. 19), “A introdução da autenticidade na relação da música popular pode parecer paradoxical, mas a música popular e seu estudo ressoam com as questões sobre verdade, integridade e sinceridade, e desta forma levantam questões sobre autenticidade.”

Barroso já se declarava de alguma forma vítima de seu próprio apelo nacionalista, quanto às noções sobre as “jazzificações” e o ritmo brasileiro, que significava para ele também o símbolo à época de nossa maior riqueza:

Os Estados Unidos”, disse, “dominaram o mundo à custa do foxtrote. E o Brasil, de tanto sentimento artístico, é conhecido pelo café. Trazendo o brasileiro, em seu sangue, **o mais extraordinário ritmo musical, o mais rico e o mais interessante**, deveria antepor-se à invasão com o seu precioso cabedal.” Apontou como sinais da invasão a substituição do pandeiro pela bateria e do violão pelo banjo. “Até o piano”, diagnosticou, numa evidente autocrítica, “perdeu com a jazzificação, o maneirismo brasileiro que aprendi e nele evoluíra. Sou uma vítima. (BARROSO apud CABRAL, 1993, p. 94, grifo nosso).

Enquadra-se entre estes “modernos”, a postura de Guerra-Peixe. Em 1947, quando a rádio Globo decidiu cancelar os programas com orquestra passando a usar discos, inicia seu trabalho com a Rádio Nacional, “a mais importante do Brasil” (GUERRA-PEIXE apud EGG, 2004, p. 164). Neste ano declarava sobre as fusões que operava entre a rítmica popular e processos composicionais distantes do tonalismo, trabalhando intensamente na cena popular, ainda interessado na procura em fundir uma identidade rítmica e melódica nacional autenticamente brasileira a seu dodecafonismo:

Na técnica dos doze sons, com séries simétricas [...] procuro dar “cor” nacional às minhas obras, caracterizando também o meu estilo. Não é por meio de simples “cópia” da música popular, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para se trabalhar pró-música nacional. [...] Da música do povo procuro colher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo. A atonalidade (na falta de outro termo mais adequado) é um campo vastíssimo, e suas possibilidades são infinitas – se considerarmos o muito que ainda se pode utilizar do tonalismo<sup>9</sup>.

Nos acalorados debates e buscas nacionalistas pelos compositores deste período, Guerra-Peixe em seu modernismo, paralelo à procura de elementos nacionais, articulava-o pacificamente com a influência norte-americana, passando ao alto pelos fundamentalismos da “autenticidade”. Sua fala retrata a visão a respeito do *jazz*, que para ele estaria presente como um elemento a mais no enriquecimento da música brasileira. Sobre esta época de seu trabalho na Rádio Nacional, em 1948, Guerra-Peixe combatia a idéia difundida por folcloristas e nacionalistas mais ortodoxos, de que o *jazz* seria uma influência nociva e ameaçadora à sobrevivência e riqueza rítmica e harmônica da música brasileira. Para ele, “se o Brasil já assimilou a influência portuguesa, espanhola e africana, porque repudiaria a norte-americana?” (GUERRA-PEIXE apud EGG, 2004, p. 48).

<sup>9</sup> Texto manuscrito, enviado a Curt Lange junto com a carta de 24/3/47 (EGG, 2004, p. 160).

Pelo contrário, ele via no *jazz* os elementos positivos que eram aproveitados para enriquecer seu tratamento e arranjos da música brasileira: “a riqueza das improvisações “hot” e a harmonia – internacional como qualquer harmonia”. Como comprovação da qualidade positiva que o *jazz* trazia, menciona “a influência que o gênero exerceu sobre compositores importantes como Stravinsky, Hindemith e Copland” (GUERRA-PEIXE apud EGG, 2004, p. 48).

A esta época Guerra-Peixe, dentro do amplo “modernismo nacionalista<sup>10</sup>” que este conceito toma se temos sua carreira como discussão, vista sua atuação profissional tão diversa e “marcada pelo respeito e credibilidade”, reconhecido como “um grande profissional do rádio, do cinema, da pesquisa folclórica e das salas de concerto”, tudo como resultado de sua dedicação a música “sem fronteiras”, (AGUIAR, 2007, p. 141) aprovava e difundia definitivamente a influência jazzística, argumentando que isso não descaracterizaria de forma alguma a música brasileira, discussão que o compositor considerava “bobagem”, considerando até outros maestros da Rádio Nacional: “será que músicos de responsabilidade artística como Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicelli não sabem discernir o que é bom do que é mau, para proveito de nossa música popular? Sabem sem dúvida” (GUERRA-PEIXE apud EGG, p. 48).

#### 2.4 AULAS E CONCEPÇÕES: O MODERNO, O AFRO, O RITMO BRASILEIRO

É em meio a esta “era de ouro do Rádio” em 1948, que Moacir Santos inicia seus estudos com Guerra-Peixe, que seriam determinantes em suas escolhas estéticas sobre o ritmo brasileiro e “africanidade”, tão expressas em sua música.

As aulas seguiram futuramente com Hans-Joachim Koellreutter, de quem Moacir Santos também se torna assistente e substituto (FRANÇA, 2007; DIAS, 2010), após a crise de orientação estética de Guerra-Peixe com o dodecafonismo e atritos com o grupo Música Viva,

---

<sup>10</sup> “Modernismo nacionalista” no sentido que o termo “modernismo” herdado do pensamento de Mário de Andrade se prestou às segundas gerações de compositores brasileiros que buscavam por elementos nacionais em seu “moderno” processo composicional, como César Guerra-Peixe. “A fase inicial, à qual convém o nome “movimento”, invocava – ainda que nominalmente – tendências artísticas européias que podiam funcionar como modelos legitimadores de propostas locais. [...] A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale em modernismo nacionalista”. (TRAVASSOS, 2000, p. 20-21).

quando passa então a afirmar fortemente os ideais nacionalistas de Mário de Andrade<sup>11</sup>, e direciona-se às pesquisas etnomusicológicas acerca dos Maracatus, Xangôs do Recife e o folclore do interior de São Paulo (ARAÚJO, 2007). Moacir comenta sobre suas primeiras aulas formais, que o iniciaram teoricamente, e muito provavelmente, intensificaram ideologicamente suas incursões nacionais e modernas, através do contato com Guerra-Peixe e Koellreutter (DIAS, 2010, p. 54):

Agora, voltando a Guerra-Peixe, eu tinha verdadeira aversão ao estudo. Quando ouvia a palavra diminuto, Virgem Maria!! Isso era para mim uma palavra muito... muito científica... Eu pensava... diminuto... Ai, meu Deus!!! Aumentado... Tudo isso me soava muito tecnológico... Mas a ânsia de aprender era grande. Mas essa aversão que eu tinha desde a Paraíba até chegar na Rádio Nacional, já um compositor de choros, foi superada pelo afã de estudar. Então fui à casa do maestro. Ele morava na Lapa, e nessa época ele estava estudando com o Prof. Koellreuter aquelas coisas dodecafônicas, e me mostrou aquilo tudo. Logo no primeiro dia de aula eu perguntei a ele: ‘E eu vou entender dessas coisas, Guerra?’. E ele me respondeu: ‘Vai’. Logo eu percebi que o Dragão não era Dragão, e que diminuto e aumentado eram até coisas gostosas (risos gerais), e então me animei. Tomei tanto gosto em estudar, que quando o Guerra foi convidado para ir ao Recife, perguntei a ele com quem deveria continuar meus estudos, e fui para o Koellreuter.

Ao tempo de cinco anos, tomou aulas com Newton Pádua (“mentor” de Guerra-Peixe), Guerra-Peixe, Koellreutter, Assis Republicano, Joaquina Campos, José Siqueira, Radamés Gnattali, Paulo Silva e Ernst Krenek. Essa época certamente marca ideais modernos, nacionais, brasileiros, afro, e folclóricos<sup>12</sup> que iriam permear a música e se inserir na busca estética e discurso de Moacir, em grande medida pela influência de seu professor Guerra-Peixe, que considerava “como um farol me inspirando com sua tenacidade nos estudos e sua energia incansável para criar coisas”<sup>13</sup> (SANTOS apud DIAS, 2010, p. 71).

---

<sup>11</sup> Sobre este pensamento Andradeano na composição brasileira, que molda como exemplo, Camargo Guarnieri, grande influência no pensamento de César Guerra-Peixe, Braga (2002, p. 186) discorre sobre esta busca nacionalista por elementos afro-brasileiros: “Esse estudo do negro se insere na “pesquisa” que Mário de Andrade impunha absolutamente necessária ao compositor nacional. [...] Desse modo Frutuoso Vianna, Camargo Guarnieri, entre outros, que militam na chamada “música artística” ou erudita, são também agentes entre os que “aumentaram sua experiência musical pondo-se em contato com os aglomerados negros”.

<sup>12</sup> Quando menciono folclore na concepção de Moacir Santos, surge no sentido musical-nacional aqui em questão de “apreensão do popular como tradição. O popular como resíduo elogiado” (CANCLINI, 2000, p. 208), sobretudo como consequência do pensamento e propostas de Mário de Andrade sobre o modernismo e nacionalismo, que ecoava na música brasileira deste momento, “construindo uma cultura autônoma que refletisse a original psique brasileira” (REILY, 2000, p. 4).

<sup>13</sup> Segundo Dias (2010, p. 105), a pesquisa feita no acervo de *Pasadena*, casa de Moacir Santos nos Estados Unidos, traz aspectos vinculados à esta busca estética, ligada ao nacionalismo herdado através do pensamento de Mário de Andrade pretendido por Guerra-Peixe na época: “revelou um material valioso para a análise retrospectiva da obra de Moacir Santos: um caderno de apontamentos em que estão reunidas notas de cunho musicológico – cantigas de cegos, incelenças, temas de congada, de bandas de pífano, de guriabá e jaraguá – e temas originais de Moacir, que vieram a integrar o LP Coisas e as trilhas sonoras assinadas por Santos, na época. Seguindo a mesma linha de pesquisa musicológica de Mário de Andrade e Guerra-Peixe. [...] Imagino,

Discorrendo sobre sua estética musical pretendida nesta época, surge a exposição de uma busca que concilie o “moderno” com o “ritmo africano”, algo que seria sempre marcante em sua musicalidade, falas e sonoridade, em comunhão com as harmonias dos “europeus”:

Modesto, silencioso (mas sempre sorridente), Moacir Santos é hoje um dos mais importantes nomes da música popular brasileira. Durante muito tempo, nas diversas atividades que tinha, Moacir trabalhou duramente na pesquisa da música negra, estudando, compondo, etc. Dividindo o seu trabalho entre a música erudita e a música popular, procurou na corrente negra o grande caminho para ambas em nosso País. É ele mesmo quem diz – “o ideal é que achemos o caminho que fará correrem juntas as idéias instrumentais e harmônicas dos europeus e o espírito e o ritmo africano”<sup>14</sup>.

Ricas articulações culturais friccionam este então formado campo “erudito-popular-nacional” (WISNIK, 2004) na década de 1950 entre músicos, arranjadores e professores de diferentes bagagens e experiências que transitam pelo Rio de Janeiro profissionalmente interligados. Moacir Santos expõe suas ideologias e intenções que chama de “modernas” aliadas a seus vínculos identitários com o popular. Quando perguntado sobre o “erudito” é expressa em sua fala a inclinação ao “moderno”, no sentido de vanguarda e experimentação que o conceito adquiriu neste difuso e rico campo “erudito-popular-nacional” de 1960. Assim como a inserção dos “modernismos nacionalistas” de Guerra-Peixe, aliados ao popular como um valor a perseguir:

Quero fazer, mas sou da música popular. Acho que é uma ventura o músico erudito ter sido de origem popular porque eu acredito que ele é mais completo do que aquele que é de formação exclusivamente em música de concerto. Tem uma linguagem, uma sutileza na música popular. [...] Quanto mais preparo o músico tiver nas técnicas de composição será melhor sucedido, avaliado com maior peso. É necessário inspiração e técnica. Apenas um, é como um pássaro com apenas uma asa (Dep. MS 1992). Procuo dar-lhes caráter essencialmente **moderno**, bem atual: por ora venho me dedicando às **orquestrações modernas**, mas espero criar algo absolutamente pessoal – e para isso, estou dando os melhores dos meus esforços. Esforços de quem quer vencer, criar [...] jornal A Noite (8 set. 1955). (SANTOS, 2005a, p. 7, grifo nosso).

É fundamental levantar aqui que ao longo de toda sua carreira, por sua biografia, textos e cancionários, percebo que Moacir Santos não teve uma postura ou discurso de forma a portar-se em primeiro plano como um defensor ferrenho de ideais africanistas ou nacionalistas, como diversos outros compositores brasileiros neste momento da história

---

portanto, que as informações advieram ou de sua memória, ou de pesquisas em bibliotecas ou mesmo lhe foram transmitidas por Guerra-Peixe”.

<sup>14</sup> Música de Ritmo e Paixão. matéria de jornal presente em Coisas: cancionário Moacir Santos. Esta sua busca sobre o “ritmo africano” tomará espaço em minhas análises e interpretações sobre sua rítmica no capítulo 2.

fizeram questão de colocar-se profissionalmente ou politicamente, como César Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos ou Ary Barroso.

Sua música, altamente valorizada por uma sonoridade que traz algo afro, brasileiro, jazzístico e nacional é articulada transversalmente<sup>15</sup> às mais diversas influências, provenientes do jazz, da música de concerto, assim como das tradições afro-brasileiras, como samba, religião, maracatu, afoxés. Enfim, procuro afirmar aqui não era sua preocupação, posicionamento e ideologia maior, um discurso africanista, nacionalista ou político. Acredito que tal característica emergia em sua musicalidade de forma natural, rica e diversa, em direção à sua própria identidade e valorização das “africanidades<sup>16</sup>” pelo *contexto musical e profissional* brasileiro que o cercava. Os discursos, pesquisas e lançamentos sobre sua música tiveram grande participação em fixar esta imagem como fortemente associada ao compositor, que de fato, é inegável.

Sobre sua própria identidade, quando questionado sobre a “cultura negra”, Moacir parecia ver-se como um híbrido afro-americano/afro-brasileiro, como sujeito do fenomenal transcurso do “Atlântico Negro”<sup>17</sup> que atuou sobremaneira no Brasil e Estados Unidos, representado através dos vínculos, interesses, enlaces e identificações transnacionais mutuamente compartilhados entre as músicas, compositores e ouvintes dos dois países. Como

---

<sup>15</sup> Essas fusões são compreendidas pelo conceito de transversalidade, de Paul Gilroy, que abarcam as várias interações do conceito “afro” gerando o amplo sentimento de identificação mútua entre diferentes indivíduos por elementos e significados culturais comuns, referentes ao transcurso e conseqüências da “diáspora negra”: “Essas significações podem ser condensadas no processo da apresentação musical, embora, naturalmente não as monopolize. No contexto do Atlântico negro, elas produzem o efeito imaginário de um núcleo ou essência racial interna, por agir sobre o corpo por meio dos mecanismos específicos de identificação e reconhecimento, que são produzidos na interação íntima entre artista e multidão. Esta relação recíproca pode servir como uma situação comunicativa ideal mesmo quando os compositores originais da música e seus eventuais consumidores estão separados no tempo e no espaço ou divididos pelas tecnologias de reprodução sonora e pela forma de mercadoria a que sua arte tem procurado resistir”. (GILROY, 2001, p. 210).

<sup>16</sup> Por “africanidades”, definirei à frente a partir da concepção de Dárien Davis em *White Face, Black Mask – Africaneity and the Early Social History of Popular Music in Brazil* (2009). No clima político-social-musical brasileiro, a partir dos anos de 1930 a “africanidade” acabou emergindo não como identidade exclusiva de um grupo, mas como uma herança de um legado cultural e histórico africano que habita a psique coletiva dos brasileiros. Indivíduos que se consideram brancos, negros ou mestiços demonstram sensação de pertencimento a esta categoria cultural, muito valorizada musicalmente.

<sup>17</sup> Sobre a diáspora negra: Gilroy (2001, p. 31) se refere ao seu objeto de estudo, o “mundo atlântico negro”, resultante da diáspora negra, em termos de um mundo caracterizado por “formas culturais bilíngües ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória”, ou seja, não como propriedade exclusiva dos escravos e de seus descendentes. Promovendo ampliar abordagens essencialistas no que diz respeito à produção literária da “literatura negra ou afro-brasileira”, assim como na compreensão da música com traços “afro” cito o trecho que é de interesse aqui, em direção à minha interpretação do que pretendia Moacir Santos, que não era a afirmação da etnicidade. Grifos meus: “A rede que a análise da diáspora nos ajuda a fazer pode estabelecer novas compreensões sobre o *self*, a semelhança e a solidariedade. [...] Juntas promovem algo mais que uma condição adiada de lamentação social diante das rupturas do exílio, da perda, da brutalidade, do *stress* e da separação forçada. Elas iluminam um clima mais indeterminado, e alguns diriam, mais modernista, no qual a alienação natal e o estranhamento cultural são capazes de conferir criatividade e de gerar prazer, assim como de acabar com a ansiedade em relação à coerência da raça ou da nação e à estabilidade de uma imaginária base étnica”. (GILROY, 2001, p. 20).

exemplo, sobre sua técnica particular de arranjo que chamava de *mojo*, (analisarei no capítulo 2) dizia: "Então eu inventei uma coisa diferente também, como um negro brasileiro, semi-americano" (FRANÇA, 2003, p. 144).

Em entrevista, quando perguntado sobre essa questão, expõe o conceito da africanidade como mais um dentre tantos traços de sua visão de mundo e perfil composicional, e apresenta que "alguma coisa tem, outras não". Nesta qualidade que lhe é freqüentemente atribuída da "música negra", traçava uma analogia ao conceito de "gênio" empregando-o para compositores como Ravel e Debussy. Interpreto em sua opinião como o "gênio" parece ser percebido como construção, algo que era proveniente para ele na realidade, através do comprometimento e estudo:

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

MS: Cultura negra brasileira ou americana?

E: Ambas?

MS: 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. Essa 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*? Existe uma característica negra na sua música?

M: Alguma coisa tem, outras não. Tem 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 [...] e outros bons compositores eram considerados o número um dos conservatórios por causa da obediência das regras, não por causa da inteligência [...] este penso que foi o caso de Ravel e Debussy, não foi o gênio não, foi a obediência às regras. (FRANÇA, 2007, p. 145).

Colocado isto, ainda assim, levantarei as impressões discursivas, publicações e sonoridades relativas à sua produção, que remetem ao universo "afro", compondo a impressão sobre sua estética musical.

Segundo o escritor, compositor e africanista Nei Lopes (2001), parceiro letrista das versões em português das músicas no projeto Ouro Negro, Moacir Santos produziu "a música popular mais sofisticada e ao mesmo tempo mais enraizada nas tradições afro-brasileiras". Analisando os antecedentes da originalidade de Moacir Santos, Dias (2010) aponta uma tradição desta sonoridade de Moacir, mesclando Pixinguinha à influência jazzística, à rítmica de bases afro. É freqüente como sempre é percebido em sua obra, o elogio ao ritmo e à polirritmia como traços diretos das heranças do legado cultural africano:

Apoiado na imanente herança cultural afro-brasileira e em pesquisas sobre a origem dessa herança, Moacir Santos justapôs, com domínio formal de composição, os elementos da polirritmia africana à instrumentação jazzística das big bands, caminho que já vinha sendo traçado por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973) desde os anos 1920, com a criação dos Oito Batutas (CABRAL, 1997). (DIAS, 2010, p. 90).

Esta sonoridade surge sempre vinculada e caracterizada a uma fusão da instrumentação e arranjos típicos das *big-bands* americanas, à inserção de uma instrumentação percussiva brasileira, típica da tradição dos arranjadores brasileiros, mas privilegiando muito ritmicamente também a *condução das vozes*, onde muitas vezes seu conjunto orquestral adquire uma conotação polirrítmica associada sempre a uma mais intensa africanidade em relação a outros compositores brasileiros:

[...] elementos de composição que identificam o “som” de Moacir, sintetizando influências eruditas e jazzísticas em harmonia e melodia com polirritmias presentes no vocabulário musical afro-brasileiro. No plano rítmico, fica clara a opção de Moacir Santos por estilizar os padrões da cultura musical afro-brasileira, dando ao conjunto de Coisas uma caracterização única na sonoridade instrumental dos anos 60, alcançada tanto pela associação da instrumentação usual das bandas de música e big-bands jazzísticas à percussão típica dessa tradição cultural (atabaques, agogôs, afoxés, etc.) quanto pelo tratamento polirrítmico dispensado ao contraponto. (DIAS, 2010, p. 23).

Enriquecendo aqui tal construção e constatação, trago estas associações através da opinião de dois influentes críticos bastante atuantes no jornalismo e literatura brasileira, profissionais que têm função determinante em construir os discursos e imaginário sobre música, Ruy Castro e Hugo Sukman. A música de Moacir Santos lançada na década de 1960 remete à originalidade, através do vínculo a conceitos como modernidade, africanidade e sonoridade jazzística:

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 música **africana** e a **modernidade da música brasileira e do jazz**, o dos discos arrojados gravados para a Forma e para a Blue Note (SUKMAN apud SANTOS, 2005, p. 15, grifo nosso).

Estas impressões são também compartilhadas por França (2007), que ao pesquisar a música do compositor, levanta “questões importantes sobre a música de Moacir Santos” também trazendo-o, assim como Dias (2010), e aos críticos acima, ao “moderno” e “original”. Estas características que emergem sobre a sonoridade do compositor são amplamente partilhadas pelos que o ouvem, pesquisam e escrevem. França levanta alguns dos elementos

que estarão representados em momentos de minhas análises musicais: “seção rítmica”, “novas levadas” e “ritmos afro-brasileiros”:

As composições de Moacir Santos (1926-2006) são, não raro, qualificadas como esteticamente inovadoras, modernas ou originais. No entanto, são também frequentemente 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. (FRANÇA, 2007, p. 10).

Vários destes ideais que permeiam as sonoridades e escolhas musicais de Moacir Santos articulam-se com o modernismo nacionalista baseado no folclore que Guerra-Peixe perseguiu e difundiu, pela ênfase em sua busca da rítmica afro-brasileira. Trago esta discussão, pois estes assuntos valem ser levantados aqui pelo fato do professor ser declaradamente uma de suas maiores influências musicais, pesquisador da musicalidade e rítmica afro-brasileira<sup>18</sup>, além de estarem presentes em suas aulas os assuntos modais e atonais<sup>19</sup> (DIAS, 2010), aspectos que discutirei à frente nas análises da música de Moacir Santos.

Esta incorporação do folclore na “Arte Culta” do projeto modernista a partir do pensamento de Mário de Andrade pautou-se através de alguns recursos técnicos, oriundos de linguagens musicais que se difundiram no percurso histórico entre 1920-1960, tais como “simultaneidade, síntese, deformação, concepção de música pura: a arte vista como uma negação da imitação da realidade, politonalidade, polimodalidade, polirritmia, entre outros” (CONTIER, 2004, p. 5), que foram utilizados no campo da composição modernista, *alguns* destes conceitos compatíveis e justapostos ao imaginário nacionalista.

Guerra-Peixe partiu para Recife em dezembro de 1949 e voltou para o Rio de Janeiro em novembro de 1952, após três anos de muita pesquisa e de muito trabalho. De fato, segundo ele mesmo declarou sua viagem, “não foi a passeio” (GUERRA-PEIXE, 1979, p.

---

<sup>18</sup>Em relação às pesquisas etnomusicológicas da religião do Xangô e Maracatus do Recife, assim como do folclore do estado de São Paulo. Moacir Santos tomou aulas com Guerra-Peixe em períodos intercalados entre as viagens no período de 1948 a 1956, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Segundo Dias, isto é certo, pois “O contato com o maestro [...] trouxe para Moacir Santos, além do cabedal teórico, a influência do ideal andradeano de valorização do material popular na construção de uma linguagem artística própria. Baseada em declarações do compositor, presumo que a proximidade com Guerra-Peixe – e a adesão deste à linha musicológica de Mário de Andrade tenha concorrido também para o seu questionamento sobre construção e definição de identidade musical, objeto de sua pretensão ao compor”. (DIAS, 2010, p. 71).

<sup>19</sup>Sobre as aulas e conteúdos de Guerra-Peixe, Dias (2010, p. 110) comenta sobre os afastamentos da tonalidade como um princípio básico direcionado aos seus alunos: “No caso específico do *manual Melos e Harmonia Acústica: princípios de composição musical*, dirigido a seus estudantes de composição e também a intérpretes mais afeitos a aprofundamentos, Oliveira observa a prioridade dada por Guerra-Peixe ao “caráter modal ou atonal dos exercícios” (pressupondo que os alunos tivessem familiaridade com o sistema tonal, devendo, por isso mesmo, evitá-lo, se quisessem alcançar novos horizontes).

27). O fato é que, por diversos motivos, Guerra-Peixe abandona definitivamente o dodecafonismo em 1950, para se dedicar à pesquisa e composição, segundo o nacionalismo musical proposto por Mário de Andrade:

No entanto, é importante assinalar também que, por mais que esse original aporte etnomusicológico tenha custado a se revelar como tal, a divulgação desse tipo de conhecimento ocorreu na obra musical de Guerra-Peixe, retomada ainda durante sua permanência no Recife, após um período de relativa inatividade autodenominado “crise de orientação estética”. (ARAÚJO, 2008, p. 163).

Ao fixar-se definitivamente no Recife, seu deslumbramento com a musicalidade popular e afastamentos do dodecafonismo é narrada de maneira divertida a Mozart Araújo. Foi enfática sua busca por fontes rítmicas brasileiras e fascinação com o material encontrado.

Recife, 6/2/1950

Seu Mozart!!! O sujeito fica tonto diante da complexidade das batidas do zabumba. É um troço tão encrencado que o sujeito precisa prestar muita atenção contando os tempos do compasso. Se o cara se perde uma vez...não se encontra nunca mais [...] Pois o Gonguê é o único ponto de referência rítmica. Tudo faz variações, embora uns instrumentos mais e outros menos. Infelizmente o tocador de Gonguê está influenciado pelo rádio. Fazia de vez em quando ritmo de tamborim!!![...] Produção – Neca neca e neca. Agora é me inteiramente impossível fazer qualquer coisa como sonata por causa da abundância de material que surge sem que eu queira. Ficarei nas pequenas peças, suítes de dança, e suítes descritivas. (Dodecafonista fodido...) (sic) (Guerra-Peixe, cartas, 1950) (FARIA, 2007, p. 33).

Após a “crise de orientação estética” de Guerra-Peixe, que derrota as anteriores incursões com o dodecafonismo, as buscas são pela rítmica nacional, paralelas à “novidade do modalismo nordestino saltava diante de seus olhos” (FARIA, 2007, p. 34), que como exposto por Tiné (2009, p. 120), iria futuramente influenciar vários de seus alunos e parceiros profissionais mais populares na década de 60, como Moacir Santos e Baden Powell. Ao comentar com Mozart Araújo detalhes da composição da Sonata nº1 para piano, sua utilização de referências nacionais, do choro da modinha, assim como da pesquisa sobre o Xangô<sup>20</sup>, é expressa:

[...] No primeiro movimento empreguei como verás certas características do choro, da embolada, da modinha. No segundo, a melodia é à semelhança das melodias do Xangô [...] Note que a harmonia neste movimento difere da harmonia do primeiro.

<sup>20</sup> A religião pernambucana equivalente, entre tantos aspectos, musicalmente ao candomblé, segundo o antropólogo José Jorge de Carvalho (2000, p. 4): “Existem dois modelos bem distintos de tradições religiosas afro-brasileiras que refletiram duas organizações musicais diferentes. O primeiro modelo, que identifico em uma palavra como o modelo do candomblé (nome dos cultos afro-brasileiros tradicionais preservados na Bahia, dos quais o culto xangô do Recife é um equivalente), tem se mantido extraordinariamente coeso e fechado a influências externas”.

São os modos gregorianos (à moda de Xangô) empregados com suficiente liberdade. [...] As melodias do Xangô ouvidas por mim não tinham acompanhamento harmônico. Então que fazer numa Sonata para piano? Aproveitei as notas da escala da melodia (mais ou menos gregoriana) que enfim parece fugir ao emprego da harmonia comum da música brasileira segundo o uso dos mais destacados compositores. (FARIA, 2007, p. 34).

O que marca ideologicamente o conceito de “nacional” nesta fase de Guerra-Peixe (apud EGG, 2004, p. 143), que iria difundir daí em diante define-se da melhor forma por meio de sua própria fala, quando recomenda aos dodecafonistas a audição do “valoroso compositor Camargo Guarnieri que reúne a tradição clássica, a experiência contemporânea e a manifestação de uma cultura original”, a leitura de Gilberto Freyre, que segundo ele seria “um magnífico e inteligente esforço no sentido de dar a conhecer ao Brasil a forma pela qual um número de coisas se processa nesta terra”. Rotulava os dodecafonistas como “subschoenbergues”, algo como meros reprodutores de uma escola estrangeira, ao invés de enfrentar os problemas e assumir a criação de uma música nacional. O dodecafonismo nesta sua fase não completava mais os ideais modernistas de renovação e vanguarda quando adotou a técnica em 1944 e ligou-se ao grupo de Koellreutter, e traduzia-se agora para ele nesta crise: a ausência de comunicação com o público. Em sua crítica dura, transparece um novo ideal, divergente do “modernismo enganador”. Este novo ideal político, ideológico e também musical, direcionava-o à valorização do nacional pelas heranças sociais do país, e, sobretudo, valores humanos intersubjetivos de *comunicação com o público* através da música e composição:

[...] que apliquem os seus talentos em favor da música nacional desenvolvendo as suas tendências psicológicas como bem entenderem. Contanto que se libertem dessa condição de copiadores do que está feito, evitando camuflar num ‘modernismo’ enganador o que é prejudicial para suas mentes. Que saibam reconhecer, na sua linguagem musical, o negativismo da sua incoerência rítmica, da não identificação da altura escalar, da não fixação da harmonia, da diluição da forma em fragmentos microscópicos, da eliminação de perceptíveis contrastes sonoros, da exclusão das conquistas da expressão instrumental e do menosprezo à herança social do país. Em síntese: que saibam reconhecer todos estes valores negativos que impedem o ouvinte de sentir aqueles humanos e universais pontos de apoio para o ouvido, necessários à obra de arte, que impedem à memória do auditor notar reações psicologicamente reconhecíveis como fatores de comunicação e de nacionalidade. (GUERRA-PEIXE apud EGG, 2004, p. 144).

Durante seu período de pesquisas etnomusicológicas em Recife, Guerra-Peixe foi assunto de uma série de reportagens para a coluna rádio do *Jornal do Comércio*. Quando perguntado sobre sua definição de música brasileira, ele remete a duas referências: *O ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade e a conferência *A música brasileira e o*

*nacionalismo musical* de Mozart de Araújo (EGG, 2004). Guerra-Peixe neste período procuraria a “fusão de raças” buscando em sua música um ideal de democracia racial, entre “toda essa gente”, como definitivos para a nossa música. Abaixo, sua noção de música brasileira, interligando conceitos de raça, cultura e povo:

Música brasileira é aquela que surge da fusão de todas as raças que participam da cultura – cultura não no sentido de ilustração ou erudição, mas como expressão de um tempo e de um lugar, expressão de um modo de sentir as coisas, de pensar e de agir. Ora, assim chegaremos a pensar que música brasileira é aquela que possui os elementos que caracterizam o modo pelo qual toda essa gente manifesta os seus anseios, essa música que é necessária a todos. (GUERRA-PEIXE apud EGG, 2004, p. 127).

Araújo (2008, p. 166) sintetiza musicalmente e ideologicamente as buscas de Guerra-Peixe, “deixando de lado os percalços da pesquisa e concentrando-nos no que ela tem de mais recompensador”. O que o autor levanta como central na experiência do compositor com a cultura popular pernambucana foi o contato com a rítmica dos xangôs e maracatus recifenses, pelo “impacto causado pelos processos de elaboração rítmica nas práticas por ele estudadas”.

Nas correspondências trocadas com Curt Lange e Mozart Araújo, menciona que os percussionistas dos maracatus e xangôs do Recife “dodecafonizavam” o ritmo, que foi sua busca primordial registrada após pesquisa etnomusicológica registrada no livro *Maracatus do Recife* (1956) que era levado a um “grau máximo de pré-estruturação e exploração em tempo real das possibilidades de variação de uma frase rítmica, de maneira análoga à ênfase dos dodecafonistas em relação à série de alturas” (ARAÚJO, 2008, p. 166).

Aqui a discussão sobre os aspectos temporais da música adquire um contorno mais complexo e já não se refere exclusivamente ao fenômeno da duração (padrões rítmicos derivados da duração diferenciada de toques percussivo sequenciais, algo que demarcaria algo singular do pensamento rítmico afro-brasileiro - seu dodecafonismo) e sim se detém sobre aspectos ainda mais sutis e instigantes, como por exemplo, a diferenciação entre os tipos de acentuação (com finalidades distintas, mensural e expressiva) ou entre realizações timbrísticas de um mesmo padrão de acentuações. Tais realizações, para ele, configurariam o que denominou “tonalidades”, aludindo a uma possível melodização, e quiçá, polifonia em instrumentos de percussão. (ARAÚJO, 2008, p. 167).

Estes complexos e fascinantes ritmos de bases afro-brasileiras encontrados parecem adquirir um espectro mais amplo na percepção de Guerra-Peixe, para além das subdivisões do tempo musical. Motivado por essas “novidades”, passariam a cumprir destaque em suas buscas e referências da identidade nacional, tema central neste ambiente da década de 1960, quando ao mesmo tempo, surgem intensamente na estética musical de Moacir Santos, através

da ênfase pelos ritmos afro-brasileiros, hemíolas, *cross rhythm* e as polirritmias, que tratarei mais à frente.

## 2.5 PROFESSOR – “PATRONO DA BOSSA NOVA” – LP COISAS

Além de arranjador, e paralelamente às aulas que tomava no Rio de Janeiro, Moacir Santos trabalhou intensamente como professor entre os anos de 1958-1965, exercendo influência sobre o movimento da Bossa-Nova, ao ministrar aulas particulares aos expoentes músicos e compositores que compunham o movimento.

Cumpriu um papel de mediador cultural entre as “esferas” erudita e popular, fazendo a ponte entre os conhecimentos formais adquiridos com seus professores e os músicos mais atuantes na cena carioca. Mediou o conhecimento teórico, pois “Moacir Santos talvez tenha sido um dos primeiros professores de música no Brasil a aplicar uma sistematização de recursos didáticos adaptada à esfera do músico popular” (DIAS, 2010, p. 80).

Dias (2010) traça a relação e presença dos “Ritmos MS” do caderno didático que Moacir Santos aplicava em suas aulas e algumas das músicas que marcaram definitivamente um cânone da composição popular brasileira, através das parcerias de Baden Powell e Vinicius de Moraes, Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, João Donato e Lysias Ênio e Eumir Deodato<sup>21</sup>.

Entre o fim da década de 1950, até sua partida para os Estados Unidos em 1967, ministrou aulas particulares a inúmeros músicos, tendo sido considerado por isso “o patrono da bossa nova” (FRANÇA, 2007, p.141). Dentre seus alunos destaco: Baden Powell, Sérgio Mendes, Nelson Gonçalves, Pery Ribeiro, Nara Leão, Dori Caymmi, Darcy da Cruz, Carlos Lyra, Paulo Moura, Roberto Menescal, Maurício Einhorn, Oscar Castro Neves, as integrantes do Quarteto em Cy, Julio Barbosa, Geraldo Vespar, Chiquito Braga, Marçal, Bola Sete, Dom Um Romão, João Donato, Airtó Moreira, Flora Purim, Raul de Souza e Chico Batera (CASTRO, 1990; FRANÇA, 2007; DIAS, 2010).

Através das aulas com Moacir Santos, Baden Powell compôs vários de seus influentes Afro-sambas da parceria com Vinicius de Moraes, quando os parceiros “partem em

---

<sup>21</sup> Paralelamente, a seguir comentarei o *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953), escrito pelo compositor, músico e educador americano George Russel. Sincronicamente, este livro é considerado a primeira organização didática publicada nos Estados Unidos dedicada especificamente à teorização do *jazz*. De forma análoga, este livro marca toda a produção musical que seria conhecida como *modal jazz*, influenciando diretamente músicos como Miles Davis e John Coltrane (MONSON, 1998).

busca daquilo que, posteriormente, entraria para os anais da cultura nacional como os “afro-sambas” (FREITAS, 2010, p. 126). Talvez Baden Powell tenha sido o compositor mais diretamente influenciado pela estética musical de Moacir Santos, e declarou sobre suas aulas e essa mediação do conhecimento, que adquiriam para Baden, uma conotação “superior”:

Todos os músicos profissionais, naquela época, iam estudar música “superior” com ele. Era um professor sensacional, meio metafísico, explicava a harmonia, os intervalos entre as notas, as dissonâncias, usando como exemplo as estrelas. Fui estudar com ele essas “sabedorias”, ficamos muito amigos e por causa dessa amizade ele começou a me mostrar as composições que fazia no piano e não mostrava a ninguém. Tocava para mim as músicas e dizia: “– Olha essa coisa que eu fiz, escuta essa outra coisa”. As composições não tinham nome, foi então que ele resolveu batizá-las de “Coisa nº 1”, “Coisa nº 2” etc.<sup>22</sup>.

*Coisas* é o nome do primeiro álbum de Moacir, lançado em 1965 pelo extinto selo Forma. Foi o único LP lançado no Brasil sob sua direção integral. *Coisas* tem parte de sua gênese no longa-metragem *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, filme de 1964, que traz a temática afro-brasileira da escravidão, sob direção musical integral de Moacir Santos. Neste filme, ouvem-se pela primeira vez gravações de trechos das *Coisas* nº 5, 4 e 9.

O título abstrato das *Coisas*, numeradas de 1 a 10 é algo como seu neologismo popular à catalogação dos *opus*. A este respeito, Moacir declarou, com toda sua sempre característica simplicidade, “quem sou eu para fazer um *opus*<sup>23</sup>”?

[...] 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. Porquê? 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 [...] (SANTOS apud FRANÇA, 2007, p. 142- 143)

Segundo o musicólogo, jornalista e escritor Zuza Homem de Melo, no prefácio do cancionário *Coisas*, este primeiro LP de Moacir Santos foi surpreendente para a época. Mesmo levando em conta aqui as funções do texto, Homem de Melo levanta as questões que geralmente permeiam as impressões, sonoridades e discursos sobre a rítmica e harmonias de Moacir Santos, afirmando que este seu LP de estréia (1965) que foi constantemente divulgado como “*Coisas Afro-Brasileiras*, foi o mais desconcertante disco instrumental dos anos 60. É

<sup>22</sup> Encarte do CD Ouro Negro (MPB/Universal, 2001).

<sup>23</sup> DVD Ouro Negro (2006).

natural que suas conseqüências ficassem para muito depois [...] Na obra do Maestro o primitivo encontra o futuro. O ontem, o amanhã” (ADNET; NOGUEIRA, 2005, p. 13).

A música de Moacir Santos, registrada pela primeira vez, é geralmente associada a uma originalidade e sonoridade exclusiva, diferenciada entre diversos traços, por soar mais intensamente “afro” do que a música brasileira e Bossa-Nova. Estas impressões e discursos sobre a estética de *Coisas* e futuros lançamentos geralmente ressaltam e valorizam seu tratamento rítmico, simbolicamente sempre associado ao conceito e influência afro-brasileira:

A obra musical e orquestral do Maestro Moacir Santos tem uma personalidade tão forte, um perfil tão original que, rigorosamente, não se encaixa em nenhum período da música popular brasileira de sua época. Nem de qualquer outra. Enquanto nos anos 60 a música brasileira que atraía o mundo era a Bossa-Nova, o maestro se dedicava a trilhas de cinema com sotaque afro que culminaram em 10 temas instrumentais dos mais intrigantes no cenário musical de então. Sua percepção desse desencaixe levou-o a intitulá-los de *Coisas* e a numerá-los de um a dez. [...] Os 10 enigmas estabeleceram a marca registrada da obra do maestro, deixaram de queixo caído os que já o admiravam e ajudaram aos raros elementos da classe musical brasileira que ainda não o conheciam a desvendar seu cérebro musical. Dele brotavam ritmos complexos, encadeamentos harmônicos surpreendentes e melodias intrigantemente conquistadoras. (ADNET; NOGUEIRA, 2005, p. 13).

Aqui, menciono a recepção por parte de dois influentes críticos, Ruy Castro e Hugo Sukman, respectivamente, ao álbum de Moacir Santos, com seu forte caráter “negro” e “orquestral” para a época, como o mais intenso até então, até quando o consideram em comparação a Pixinguinha. “O álbum *Coisas* possui uma originalidade e uma beleza que, se disser que foi gravado ontem, ninguém terá razão para duvidar” (CASTRO apud FRANÇA, 2007, p. 10).

Na verdade, mais do que os temas em si, a importância de “*Coisas*” é ter inventado uma língua própria para a orquestra brasileira.[...] se a língua de Pixinguinha curiosamente “embranquecia” as idéias musicais negras de sambas batucadas, adaptando-as aos formatos orquestrais europeus, a de Moacir ia na direção oposta, tornava a música brasileira ainda mais negra. (SUKMAN apud ADNET; NOGUEIRA, 2005, p. 19).

Em uma contextualização da sonoridade e estética pretendida e percebida pelo lançamento do LP *Coisas* na música brasileira e cenário da época, incluo aqui trechos do contundente e crítico texto, escrito em 1965 pelo dono do selo Forma Roberto Quartín, para o encarte original do LP.

Crítico, interpreto pela percepção do valor, poder e, sobretudo, capital simbólico<sup>24</sup> que a africanidade brasileira adquiria no mercado nacional assim como internacional. Moacir Santos, por sua estética, história e sonoridade figurou como um de nossos maiores expoentes desta qualidade brasileira, e da forma proposta por Quartin, mais autêntica que qualquer “garoto de Ipanema”, apesar de não ser o mais evidente compositor no cenário:

Ao reunir suas composições, Moacir Santos criou, mais que um disco, um documento histórico autêntico dentro do mapa da música popular brasileira. Autêntico, pois, trata-se de um músico negro fazendo música negra. E não de um garoto de Ipanema contando as tristezas da favela, ou de um carioca que nunca foi além de Petrópolis a enriquecer o cancionário nordestino. Histórico, em primeiro lugar, por conter uma síntese completa e expressiva do formidável papel que o negro desempenhou em toda nossa música popular. [...] Também histórico, porque Moacir mostra [...] que se pode dar um sentido social à música, sem que para isso se precise mediocrizá-la. [...] Moacir esperou muitos anos, e só o fato de conseguir dizer o que queria num momento em que o panorama brasileiro anda conturbado, onde as maiores aberrações são aceitas e aplaudidas, o coloca definitivamente num pedestal de importância histórica de dimensões incalculáveis. [...] Esse seu disco pode ser um grito de desespero contra tudo isso que está errado, contra tudo isso que impediu que fosse ele reconhecido mais cedo.

Traço aqui uma interpretação deste momento da discografia brasileira que percebo como um dos motivos no processo de “ofuscamento”<sup>25</sup>, que fez o trabalho Moacir Santos e o LP *Coisas* permanecerem distantes do cenário musical brasileiro por 40 anos, sendo revalorizado só a partir de 2005.

O selo *Forma*, de propriedade de Roberto Quartin, tinha uma proposta de lançar discos diferenciados da música brasileira, como alternativa às grandes gravadoras internacionais dos anos de 1960. “Ao lado do selo Elenco, de Aluísio de Oliveira, foram as duas únicas tentativas “independentes” de veicular a música popular herdeira da Bossa Nova. Ambas tiveram vida curta.” (NAPOLITANO, 2001, p. 113).

---

<sup>24</sup> Capital simbólico como para Pierre Bourdieu, no sentido da cadeia de transformação entre poder - símbolo - capital: “[...] o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo o exercem.” (1989, p. 8). O reconhecimento do poder simbólico só se dá “na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia.” (1989, p. 15).

<sup>25</sup> O processo de “*obfuscation*” proposto por Micol Seigel em *Uneven Encounters: making race and nation in Brazil and the United States* (2009), atua quando determinados elementos ou personagens culturais são “ofuscados” pela indústria em privilégio de outros, e objetivando o mercado terminam por sedimentar a identidade cultural de um país através de nexos e interesses políticos/econômicos/musicais transnacionais, mutuamente compartilhados entre dois países.

Este foi também o drama de outra brava gravadorinha da época, a Forma, de Roberto Quartin, que tinha um projeto ambicioso: seus discos eram explicitamente de luxo, com capas encorpadas e duplas, ilustradas com pintura moderna e títulos idem, como *Coisas* (o impressionante disco do maestro Moacir Santos) (...) A Forma acabou tendo que cortar custos e voltar ao formato mais tradicional das capas. (CASTRO, 1990, p. 341).

Estas gravadoras e suas propostas não tiveram como competir com as maiores multinacionais que dominavam o mercado da Bossa-Nova: Odeon, RCA Victor, RGE, Philips e Continental (CASTRO, 2000, p. 262). A dificuldade para os selos pequenos era competir com a distribuição massiva das grandes companhias estrangeiras, como delinea CASTRO (2000, p. 262):

Em 1963, as redes de distribuição em atuação hoje não existiam, e era trabalho das próprias companhias distribuírem os discos, praticamente porta a porta. A descarada e popular Continental, por exemplo, tinha vendedores que montavam em mulas, distribuindo discos tão longe quanto regiões rurais afastadas em Goiás. Já era bastante desafiador para a Elenco entregar seus discos na parte urbana do Rio, imagine então nas outras cidades.

Ao longo desta década, a Forma lançou mais de 20 discos, e Roberto Quartin passou a trabalhar posteriormente nos Estados Unidos. Assinou a produção de discos de Frank Sinatra (“Sinatra & Friends”) e Carmen McRae, entre outros, lançados pela *Warner* brasileira, além de ter participado da gravação que registrou, em 1967, o encontro de Frank Sinatra e Tom Jobim no disco “Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim”, que lança definitivamente o compositor brasileiro no exterior.

Quartin ficou conhecido internacionalmente por seu trabalho como produtor musical e pelo fato de ser um profundo conhecedor da música de Frank Sinatra, de quem era amigo. Foi justamente através de sua ponte com Sinatra que Jobim e a Bossa Nova definitivamente se alinham ao *jazz* e ganham o mundo, enquanto a música popular no Brasil tomava os rumos da “fase dos festivais” a partir de 1964 (CAVALCANTI, 2007).

Sinatra estava cantando baixinho, como a Bossa Nova exigia. Tão baixo que não podia ser ouvido fora das paredes daquele estúdio. Enquanto isso, na rua, em Ipanema, no Rio, no resto do Brasil, os sons eram outros: uma babel de protestos durante os festivais, brigas por primeiros lugares e altos prêmios em dinheiro, vaias e violões voando sobre os auditórios, pouca música e muita discussão. A Bossa Nova, sentindo-se fora de casa, pegou seu banquinho e seu violão, e saiu de mansinho. Felizmente tinha para onde ir: o mundo. (CASTRO, 1990, p. 417).

Em contrapartida, é no mínimo curioso assinalar aqui, que os dois discos da música popular brasileira que propunham grande sonoridade, novidade e “modernidade” afro-

brasileira de então, o *Coisas* (1965) de Moacir Santos os *Afro-sambas* (1966) de Baden Powell e Vinicius de Moraes saíam de catálogo definitivamente pela venda de seu selo: “Quartin vendeu seu catálogo à Universal, que não se interessaram em editá-los todos em CD. Era um sonho do produtor que se foi sem realizá-lo” (ESTADO DE SÃO PAULO, 2004).

*Coisas*, de Moacir Santos, seria regravado e relançado apenas em 2004, pelo projeto Ouro Negro e os *Afro-sambas* em 1990, por um selo japonês. Quando o vanguardista selo Forma foi vendido para a antiga Philips, atual Universal, *Coisas* saiu de catálogo, e assim permaneceu por 39 anos, até seu relançamento. O baú entregue à gravadora continha a fita da gravação, que estava intacta e as partituras orquestrais originais, que foram perdidas.

Cinco leitores me agradecem a “revelação” de Moacir Santos, que, como milhões de outros brasileiros na faixa dos trinta, desconheciam até quatro meses atrás. Na verdade, que revelou, sem aspas ou itálico, o grande Moacir, foi Roberto Quartin, padrinho do primeiro disco do maestro, *Coisas*. Porque nem haviam nascido quando a Forma, o heróico selo independente de Quartin expirou, e Moacir foi fazer carreira na América, (...) A mim coube apenas (...) a redescoberta e promoção de um gênio meio esquecido da moderna música popular brasileira, um virtuose comparado a Duke Ellington pelos próprios americanos. (AUGUSTO, 2006, p. 21).

O primeiro LP de Moacir permaneceu assim “ofuscado” por um período de quase quarenta anos no Brasil. Motivado pelo contexto profissional, musical e político do país, que se transformava em virtude do golpe militar de 1964, sua carreira se desenvolveu nas funções de arranjador para o cinema e professor a partir da mudança para nos Estados Unidos, onde gravou mais quatro álbuns que não tiveram lançamento no Brasil.

## 2.6 ESTADOS UNIDOS – AMBIENTE DO JAZZ

No período entre 1963 e 1970, Moacir Santos passou a ser muito requisitado como arranjador no campo das trilhas sonoras de produções cinematográficas brasileiras e norte-americanas.

Em 1965, após a gravação e repercussão do LP *Coisas*, compõe a trilha sonora do filme *Love in the Pacific*, que lhe proporcionou a mudança para os Estados Unidos. O diretor austríaco Zigmunt Sulistrowsky, proprietário da *International Enterprise*, com sede na Califórnia, estava no Rio de Janeiro à procura de um orquestrador brasileiro, e o nome “indicado unanimemente pela classe musical foi o de Moacir Santos, que se esmerou em

construir o que ele considerou o seu trabalho mais importante realizado até então, compondo e orquestrando para 65 músicos” (DIAS, 2010, p. 117).

Na intensa movimentação e articulação entre a música americana e brasileira, nos anos de 1960, sentida como um momento de “diáspora” dos músicos brasileiros (CASTRO, 1990), assim como muitos que circulariam ou se fixariam nos Estados Unidos, como João Gilberto, Sérgio Mendes, João Donato e Tom Jobim, Moacir Santos decide emigrar.

Com o fim da orquestra da Rádio Nacional em virtude do golpe militar de 1964, que teve como uma das conseqüências diretas a demissão dos profissionais de música, Moacir nesta época orquestrava na TV Rio. A partir da conjuntura de seu novo trabalho na TV Rio e ambiente político brasileiro, temos os fatos que realmente motivaram sua mudança: “Na TV Rio não se recebia, os artistas sentados na escada esperando, estrelas inclusive. Um músico me mostrou a arma que levava, para forçar o pagamento. Crise por crise, fiquei nos Estados Unidos” (SANTOS apud DIAS, 2010, p. 118).

Moacir se estabeleceu profissionalmente em um primeiro momento trabalhando como *ghost-composer* na Califórnia, participando da composição de trilhas para *Hollywood*. Um “compositor fantasma” é aquele que, tendo escrito uma obra, texto, ou música não recebe os créditos de autoria - ficando estes com aquele que o contrata ou compra o trabalho. Entre 1968 e 1970 faz parte da equipe de Henry Mancini e Lalo Schiffrin, co-produzindo várias trilhas de renome no mercado, como a da série *Missão Impossível* (DIAS, 2010).

Seu trabalho como compositor, gravando e atuando intensamente na cena do *jazz* americano com alguns de seus músicos mais influentes, inicia a partir do contato com o pianista Horace Silver em uma de suas apresentações. A partir de então, Horace faz a ponte para a gravação do primeiro LP de Moacir Santos nos Estados Unidos, *The Maestro* (1972) pela *Blue Note Records*, uma das mais tradicionais e renomadas gravadoras americanas, especializada em *jazz*.

A convite de um amigo funcionário dos correios, Moacir havia ido à casa de shows Lighthouse (localizada em Hermosa Beach, na região de Santa Mônica) para ouvir o pianista, a quem admirava (Dep. MS 1992 e 2005). Ao cumprimentá-lo durante o intervalo, Moacir ficou surpreso ao constatar que o músico sabia quem ele era, pois Horace Silver já conhecia o tema de “Naná”, ouvido em jam sessions de que participara em visita ao Rio de Janeiro nos anos 60, na casa de Sérgio Mendes (Dep. MS 2005). Ao retornar ao palco, Silver apresentou Moacir Santos à audiência, referindo-se a ele como “um grande músico brasileiro de quem ainda vão ouvir falar muito” (Dep. MS 2005) (DIAS, 2010, p. 125).

Este primeiro LP gravado delineia as características que seriam marcantes na estética que desenvolveu em seus quatro lançamentos nos Estados Unidos. Foram os únicos até o

processo de resgate e revalorização do compositor, iniciado no Brasil a partir de 1998 pelo projeto Ouro Negro: *The Maestro* (1972), *Saudade* (1974) e *Carnival of the Spirits* (1975) pelo selo *Blue Note*, e *Opus 3 N° 1* (1978) pelo selo *Discovery*. Dias (2010, p. 126) sintetiza este momento de estréia nas gravadoras norte-americanas a partir dos traços valorizados nos Estados Unidos à época de 1960-1970 que foram associados freqüentemente à sua música, quando a “receptividade do jazz a elementos de tradições musicais européias e africanas deixou Moacir à vontade para compor temas marcantes e exemplares de seu estilo pessoal. O LP *Maestro* (*Blue Note*, 1972) traz à tona esses elementos”.

A época de seu desembarque nos Estados Unidos, 1967, é marcada por desenvolvimentos de gêneros que permeiam sua estética musical: *cool jazz*, (influência determinante para a Bossa-Nova) *third stream* e a novidade do *modal jazz*.

São considerados como ramificações dos tantos subgêneros estilísticos do *jazz*, não exatamente delimitados temporalmente ou estruturalmente, tampouco geograficamente. O que é definitivo é que emergiram como propostas estéticas de vanguarda, a “*avant-garde*, denominação genérica das formas mais livres do *jazz* contemporâneo, a partir de meados da década de 1960”, como alternativas de renovação da anterior revolução da era *bebop*, que foi “primeiro estilo do *jazz* moderno, praticado a partir da primeira metade da década de 1940” (HOBBSAWN, 1990, p. 365).

O cenário do *jazz* americano em 1960 friccionava intensamente discussões ideológicas, musicais, raciais e políticas. Questões em evidência nesta década do *jazz* como símbolo da música americana entrelaçavam a busca pela liberdade através da improvisação, luta pelos direitos civis dos afro-americanos, embates entre a indústria musical e músicos atuantes, paralelamente à exaltação dos movimentos de independência de países na África. Compunham um conjunto de interrelações fluidos entre processos musicais, sociais e culturais, como símbolos maiores “espiritualidade, não-violência e anti-colonialismo, assim como uma estética de ciência e modernismo ocidental” (MONSON, 1998, p.163).

O *modal jazz* tornava-se o símbolo de uma estética de modernismo americano, aliado à busca social, espiritual e ideológica de liberdade de vários *jazzistas* em relação à quebra de barreiras nacionais. O movimento pretendia abrir a forma musical e as fronteiras da tonalidade para além dos *standards* do *jazz* e do período anterior do *bebop*, no intuito principal de facilitar cruzamentos culturais transnacionais, expressamente simbolizados nas figuras maiores de Miles Davis e John Coltrane, pelos seus interesses na musicalidade da Índia e África, que pretendiam uma busca, “sobretudo mais espiritual do que intelectual” (MONSON, 1998, p. 158).

A partir destas buscas por quebras de barreiras, iniciou-se um processo de inserção e enlaces do *jazz* com elementos musicais orientais, indianos, africanos e conseqüentemente também brasileiros, proporcionando um campo fértil de atuação para Moacir Santos. Monson (1998, p. 150) constata como neste período, “algumas das mais espetaculares realizações rítmicas, assim como as implicações tonais das estruturas modais podem ser encontradas nas gravações do quarteto de John Coltrane, entre 60 e 64 e do quinteto de Miles Davis 63 e 68”.

O *modal jazz* teve como estágio inicial os desenvolvimentos do pianista, arranjador e teórico George Russell, que em seu livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1959), que tomou um princípio central na teoria da música Ocidental, o ciclo das quintas, e desenvolveu uma teoria de organização escalar orientada por modos que atendia às necessidades dos improvisadores da década de 1960, resultando nas práticas desenvolvidas pelo *modal jazz*. Pretendia um novo som “moderno” mais livre do que as práticas harmônicas tonais do *bebop*. A partir da influência que sua teoria exerceu em figuras como Miles Davis, e John Coltrane, músicos como Bill Evans, Gil Evans e Art Farmer, vieram a desenvolver intensamente o assunto do modalismo no cenário musical americano da década de 1960.

Monson (1998, p. 158) aponta como na pesquisa do ramo chamado *Etnomusicologia da Improvisação*, os elementos de busca por liberdade, desenvolvimento espiritual, identificação com um mundo não-ocidental, relacionados à improvisação modal, pedais e polirritmias, “sugere uma empatia relacionada à Índia, Oriente, e África”. Assim, interesses culturais, espirituais e políticos estavam atados no meio dos anos 1960 às formas musicais do *modal jazz*, onde criar liberdade através da improvisação era uma crença utópica para muitos entre 1950 e 1960, resultantes desta fricção musical, cultural e social:

O que parece mais importante manter em mente é que o significado da improvisação é multiplamente determinado: estruturas musicais e processos, assim como um amplo espectro de discursos sociais e práticas, todos deixam suas impressões em nossas audiências históricas e culturais. O desafio de uma revigorada discussão internacional da improvisação é manter o amplo espectro da multiplicidade: nem nos perdermos em uma descrição musical por si mesma, nem mesmo em ideologias e políticas ao ponto de excluir o que os músicos fazem. (MONSON, 1998, p. 164).

Por fim, nesta cena americana, desenvolvimentos musicais, discussões interracialis, interculturais, transnacionais e espirituais amalgamaram uma série de discursos e práticas que se refletiam na música, cena e indústria fonográfica americana onde Moacir Santos atuou profissionalmente, influenciando também sua produção. Monson deixa claro que nesta década de 1960, deve-se perceber que nos interesses do *jazz*, a *improvisação* foi o conceito e busca primordial da música americana do momento, e se espalhavam para além da estrutura musical.

Moacir Santos fez carreira nos Estados Unidos a partir de 1967, sobremaneira como arranjador e professor. Voltou ao Brasil apenas em 2001, para acompanhar o projeto dos músicos Mario Adnet e Zé Nogueira, que iniciam o processo de reconhecimento do seu trabalho no Brasil, Europa e Japão, com a gravação da coletânea no CD duplo *Ouro Negro*. Retorna em 2005, quando é gravado o cd *Choros & Alegria*, com músicas inéditas, o DVD *Ouro Negro* e o lançamento de três *songbooks*: *Coisas*, onde Adnet e Nogueira transcreveram todos os arranjos originais nas grades orquestrais, que haviam sido perdidos em 1970, e *Ouro Negro* e *Choros & Alegria* em reduções para cifra, aberturas dos acordes e melodia. Os dois músicos também foram responsáveis pelo relançamento e remasterização do disco *Coisas* de 1965.

A seguir, fechando este capítulo desenvolvo uma reflexão sobre o conceito de “africanidade”, algo que sempre será recorrente aqui, por estar tão atrelado à música de Moacir Santos, assim como tão valorizado na música popular brasileira e *jazz* no período aqui considerado. Opto em discorrer sobre o assunto no recorte histórico sincrônico entre sua iniciação musical, chegando ao período da Bossa-Nova, quando firma seu trabalho como compositor e arranjador, as décadas entre 1930-1960. Nos seguintes capítulos 2 e 3, a discussão aprofunda-se e segue a partir do trabalho de Moacir Santos, onde apresentarei e debatarei os temas ritmo e modalismo, seguidos de análises musicais.

## 2.7 SOBRE O CONCEITO DA “AFRICANIDADE” NA MÚSICA BRASILEIRA: 1930-1960

“Eu sou um africano nascido no Brasil. Há quinhentos anos, mais ou menos, eu fui trazido para o Brasil nos genes de meus ancestrais”

**Moacir Santos.**

(DIAS, 2010, p. 114)

Na música de Moacir Santos, assim como em suas falas, buscas, discursos e impressões sobre sua produção, o conceito de “afro” é trazido constantemente como símbolo e expressão de sua riqueza musical. Neste sentido, a seguir pretendo realizar reflexões gerais sobre este conceito que habitou intensamente a música brasileira, e é tão caro à sonoridade e

identidade de Moacir Santos, algo que surgirá neste trabalho sempre norteando as análises musicais aqui propostas.

Definindo um corte histórico, reflito sobre o modo que a categoria cultural “africanidade” emerge na música popular brasileira, considerando o período entre as décadas de 1930 a 1960, correspondentes ao momento de iniciação musical de Moacir Santos ao início da Bossa-Nova, momento que proporcionou sua ampliação musical e profissional.

### 2.7.1 A “Invenção”

Muitos já localizaram historicamente (MCCANN, 2004; DAVIS, 2009; BRAGA, 2002; TINHORÃO, 2005; SEVERIANO, 2008; SANDRONI, 2001; VIANNA, 2005) o período de 1930-1945 como uma espécie de embrião da identidade musical brasileira. Este chamado período de “invenção” entrelaçou culturalmente, socialmente e historicamente figuras da política, rádio, indústria fonográfica, cinema, intelectuais, ouvintes, músicos eruditos e populares como seus responsáveis.

Neste amplo processo cultural de “invenção”, o samba consagra-se como maior símbolo nacional, em um tempo onde a celebração de uma “democracia racial” e “africanidade” do povo brasileiro cumprem o papel e discurso central. O termo “invenção<sup>26</sup>” abarca estas tantas relações, representando uma ampla discussão que sinaliza a percepção corrente entre pesquisadores contemporâneos acerca deste processo cultural que buscou pela nossa autêntica arte nacional, desencadeado de forma intensa no período de governo do presidente Getúlio Vargas (1930-1945):

Num período sob forte clamor de industrialização, da reavaliação da miscigenação e dos valores negros para a cultura que se quer *nacional*, pontuado mesmo por apelos fortemente nacionalistas e onde se configura iminente uma sociedade de massas no país, músicos populares articulam-se com muito espírito de oportunidade em torno da invenção de uma tradição artística. (BRAGA, 2002, p. 7).

---

<sup>26</sup> Minha interpretação deste período de “invenção” e “africanidade” referencia a literatura recente que considera as relações entre história/cultura/raça/economia/música popular na compreensão do fenômeno música popular brasileira, como *White Face, Black Mask – Africaneity and the early Social History of Popular Music in Brazil*, (2009) de Darién J. Davis; *Uneven Encounters: making race and nation in Brazil and the United States* (2009), de Micol Seigel; *Hello, Hello Brazil – Popular Music in the Making of Modern Brazil* (2004), de Bryan McCann; e *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*, (2002) tese de doutorado pela UFRJ de Luiz Otávio Rendeiro Correa Braga.

Esta “invenção” da música popular sob meu ponto de vista não presume um tipo de alienação da parte do público ouvinte e admirador da música brasileira. Algumas narrativas parecem assim conceber, ao tomar a construção da cultura popular deste período orientada unilateralmente por um viés teórico que privilegia a visão de estratégia política, industrial e econômica em direção à massificação, orientada talvez por interpretações Adornianas ou Marxistas mais ortodoxas. A “invenção” de símbolos culturais, como esta “africanidade” que discuto a seguir, sob minha ótica e percepção, emerge na música brasileira por princípios de articulação<sup>27</sup>, que entrelaçam diversificadas esferas, setores, espaços e protagonistas com diversas origens e intenções.

Logo após a abolição da escravidão em 1888, a próxima geração de escritores e intelectuais modernistas, tais como Gilberto Freyre, com *Casa Grande e Senzala* (1933) e Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (1936), procuravam trabalhar a celebração da cultura nacional através de algo que é compreendido como nossa nascente “retórica da democracia racial” (DAVIS, 2009, p. 40), em um conjunto de movimentos a partir da década de 1930 que promoveram a elaboração de um discurso que demarcou a aceitação de planos ideológicos que pretenderam exaltar a riqueza étnica do país, algo que se fixou no imaginário nacional:

Se houve cinco grandes livros sobre o Brasil escritos no Século XX, um deles é *Raízes do Brasil*. Publicado originalmente em 1936, foi o segundo, pela ordem de publicação. Como *Casa Grande & Senzala*, é um ensaio de grande valor não apenas científico, mas literário, que vai buscar as origens do Brasil em Portugal e no latifúndio escravocrata ou na família patriarcal rural. Igualmente usa de um método dialético para exprimir com riqueza as contradições do objeto que está analisando. Como Freyre, mas com menos ênfase, reconhece o caráter mestiço da formação social brasileira, produto de ampla miscigenação com o índio e o negro. (PEREIRA, 1989, p. 1).

Através de pioneiras produções a partir desta década, por meio de diversos campos, interligados, como literatura, música, artes visuais e política, a base desta “retórica da

---

<sup>27</sup> Quando uso o termo “articulação”, refiro-me aqui em diante ao conceito do filósofo italiano Antonio Gramsci, desenvolvido por Richard Middleton em *Studying Popular Music*, que aponta a teoria da articulação, como “parecendo a mim como o método mais sofisticado disponível no presente concebendo a o relacionamento entre formas musicais e prática, em um lado, e interesses de classe e estrutura, de outro” (MIDDLETON, 1990, p. 9) Ele anuncia as inter-relações entre estas esferas culturais: ‘Em sociedades de classes este processo será obviamente mediado primeiramente – embora não exclusivamente – através de relações de classe e conflito de classes. Assim, formas e práticas culturais particulares não podem ser atacadas mecanicamente ou até mesmo paradigmaticamente a classes particulares; nem mesmo podem interpretações particulares, avaliações e usos de uma única forma ou prática. Nas palavras de Stuart Hall (1981, p. 238) “não existem culturas totalmente separadas” (...) “classe não coincide com o símbolo da comunidade” (VOLOSINOV, 1973, p. 23) (...) Qual é a natureza desse processo? Como formas musicais e práticas são apropriadas para o uso de classes particulares? Hall usou a palavra ‘articulando’, e outros autores também, influenciados por Gramsci, têm falado no ‘princípio de articulação’. (MIDDLETON, 1990, p. 8).

democracia racial”, foi mutuamente articulada entre discursos e representações que pretendiam encorajar e sinalizar aos brasileiros o orgulho em relação às tradições de herança africana, ressaltando as contribuições positivas dos afro-descendentes à sociedade brasileira. Por sua vez, percebe-se hoje que na formulação deste discurso, formaram-se a partir de tais narrativas as bases de um imaginário nacional inclusivo, que por outro lado simplificou e obscureceu nossa endêmica distribuição social desigual.

Sobre esta virada sociológica da década de 30, produzida a partir da atividade de Freyre e Buarque de Holanda ao incluírem a consideração, incorporação e cooptação da cultura afro-brasileira como fundamental traço formativo da nossa cultura sob um símbolo de “brasilidade”, atento para a interpretação de muitos estudiosos de uma latente ideologia do branqueamento, corrente da interpretação social das conseqüências desta retórica, que de fato concorre com o direito pela diferença em direção à caracterização das identidades:

A memória da música popular produzida a partir da década de 30 foi escrita, ou melhor, coincide com o contexto de revisão das teorias racistas. *Raízes do Brasil, Casa Grande e Senzala* podem ser vistos como trabalhos nos quais estariam sepultas as idéias raciológicas provenientes da Europa e a utopia do *branqueamento* (BRAGA, 2002, p. 193).

De fato, qualquer ideário de branqueamento físico na sociedade brasileira fracassou, a mestiçagem e sincretismo do povo, cultura e música brasileira são truísmos. Mas, indico desde já que por meio de mecanismos psicológicos e sociais ainda não, assim como Munanga (2004), que critica os que tentam encaminhar a discussão em torno da identidade “mestiça”. O autor enxerga nessa proposta uma nova “sutileza ideológica” para recuperar a idéia de unidade nacional, que desconsideraria as *diferenças*, que por outro viés, é fator determinante para a construção da identidade de determinados grupos sociais. Essa “proposta de uma nova identidade mestiça, única, vai na contramão dos movimentos negros e outras chamadas minorias, que lutam para a construção de uma sociedade plural e de identidades múltiplas” (MUNANGA, 2004, p. 16).

Em *O Mistério do Samba*, livro tão amplamente atacado quanto apreciado, justamente por sua ótica sobre a mediação na cultura para além da dicotomia mestiçagem/diferença, Hermano Vianna faz uma análise do processo da nacionalização do samba no espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro a partir dos anos 20. Sua argumentação leva em conta todo o simbolismo envolvendo a retórica Freyreana como fundante deste processo. Parte da “alegórica noitada de violão” ocorrida, que simboliza a percepção da nascente “democracia racial” brasileira em evidência. Reuniram-se Sérgio Buarque de

Holanda, Prudente de Moraes Neto, Villa-Lobos, Luciano Gallet, Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha. Encontravam-se para que fosse mostrada a Gilberto Freyre a cidade do Rio de Janeiro, que visitava pela primeira vez. Portanto, vários representantes que lidavam com a idéia do que viria construir as imagens de “brasilidade”: os trabalhos de Buarque de Holanda e Freyre, a luta de Villa e Gallet pela “música artística” e por outro lado, os músicos Donga, Pixinguinha, Sebastião Cirino, Nelson Alves e Patrício, que representavam a busca da autenticidade musical do que começaria a ser visto como genuinamente brasileira. A “noitada de violão” reúne grupos que a princípio atuavam em pólos distintos, e articulando-se a partir de então, é tomada por Vianna simbolicamente como uma metáfora embrionária da nossa democracia e mestiçagem brasileira sob o símbolo maior da música samba, em nossa “invenção” de uma tradição. O que emerge de sua proposta é focalizar as articulações, e não as repressões, sem qualquer intuito em negá-las:

[...] alegoria da invenção de uma tradição, aquela do Brasil Mestiço, onde a música samba ocupa lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade [...] “a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino (...), mas o coroamento de uma tradição secular de contatos (...) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileiras”. Não é minha intenção negar a existência da repressão a determinados aspectos dessa cultura popular (ou dessas culturas populares), mas apenas mostrar como a repressão convivia com outros tipos de interação social, e alguns deles até mesmo contrários à repressão. (VIANNA, 2002, p. 34).

Vianna tenta argumentar porque e como o samba, à época música “maldita” e símbolo maior da “africanidade” brasileira, de perseguida pela polícia consagra-se e “inventa-se” como nossa música nacional e oficial. Sua análise histórico-antropológica na compreensão desse processo misterioso de passagem, é tomada como um exemplo de “invenção da tradição”, ou “fabricação da autenticidade” brasileira. O autor mostra-se consciente da interpretação do conceito de branqueamento que sua proposta pode assumir na visão de alguns críticos, e apóia-se na visão de cultura popular de Canclini (1992, p. 205)<sup>28</sup>:

Também não considero a cultura popular como propriedade ou invenção de um único grupo social. Concordo com as seguintes palavras de Néstor Garcia Canclini: O popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.

<sup>28</sup> Trago Vianna e Canclini porque estou de acordo em uma visão geral, inevitável na interpretação da “africanidade” que se insere na musicalidade brasileira, assim como na de Moacir Santos, que *articulou* (MIDDLETON, 1990) fecundamente elementos, símbolos e influências das mais variadas fontes, em sua música seja *jazz*, Brahms, candomblé, Chopin, samba, Guerra-Peixe, Bossa-Nova ou Koelreutter. Como mencionei anteriormente, considero o próprio Moacir Santos como um mediador cultural, alguém que proporcionou na cena musical dos anos de 1960 pontes entre as “esferas” “eruditas” e “populares”, *articulando-as em ambas as direções*.

Levando isso em conta, não penso ser uma afirmação arriscada dizer que o samba não é apenas a criação de grupos de negros pobres moradores do Rio de Janeiro, mas que outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como “ativos” espectadores e incentivadores das performances musicais. (VIANNA, 2002, p. 35).

Tais encontros, dentre tantos, evidenciaram a campanha empreendida pela afirmação do que seria a “brasilidade”<sup>29</sup>, ampla categoria cultural que seria constituída, dentre tantos traços, fortemente pela nossa “africanidade”. Foi consumada na colaboração entre setores da produção cultural brasileira que utopicamente, ideologicamente, politicamente e mercadologicamente trabalhavam por esta percepção de mundo articulada, em busca da afirmação da identidade nacional através do samba, então símbolo maior da música popular. Esta “invenção” da nossa “brasilidade”, rica de “africanidades”, ressoa com a tese de que a aceitação deste gênero nos anos 30 como “música nacional”, se deu através de contatos entre vários grupos sociais na busca de invenção da identidade e a cultura popular brasileira. Deixando claro aqui, que obviamente – contatos entre vários grupos sociais *articulados*, embora cada qual com vários e diferentes interesses e propósitos, seja arte, mercado ou sobrevivência, de acordo como Sandroni (2001) constata a seguir. De fato muitos destes contatos estiveram inclinados contrariamente a qualquer tipo de repressão, coerção ou omissão de tradições culturais afro-brasileiras.

Quando Vianna fala da criação do samba como da invenção da cultura popular brasileira, retoma a tese de Hobsbawm sobre a invenção das tradições. O samba seria assim uma tradição inventada por “negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários poetas [...] este podia estar interessado na construção da nacionalidade brasileira; aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna. O samba surgiria como fruto do diálogo entre estes grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional. Antes e fora deste processo, nunca teria existido “um samba pronto, ”autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. (SANDRONI, 2001 p. 111).

Sandroni (2001), argumentando especificamente sobre estas transformações do samba no Rio de Janeiro, comenta e corrobora a tese da obra de Vianna, traçando uma ponte transnacional com o conceito de “invenção das tradições” desenvolvido pelo historiador social

---

<sup>29</sup> A categoria cultural de “brasilidade” foi central na concepção do modernismo pela década de 1930, que pretendia transcender as diferenças assumindo a diversidade do povo brasileiro. Este conceito “encontrou extensiva expressão artística e funcionou como uma ideologia da identidade nacional, **transcendendo** diferenças de classe, raça e região” (PERRONE; DUNN, 2002, p. 10-11).

do jazz, Eric Hobsbawn. Pretendo a seguir debater e definir algumas das nuances sociais que foram ativas na “invenção” desta “africanidade” brasileira.

### 2.7.2 Mercado: Espaços e Entrelaçamento

A época do governo do presidente Getúlio Vargas (1930-1945), de orientação populista, nacionalista e patriótica, proporcionou a construção da nossa “brasilidade” rica de “africanidades” ao apoiar politicamente, ideologicamente e financeiramente artistas, espaços e instituições que fizeram emergir esta nossa música popular<sup>30</sup>. Este período testemunhou o início da industrialização no Brasil, e a conseqüente expansão do rádio, cinema e tecnologias de gravação. É marcado pelo crescimento do mercado, da classe trabalhadora e classe média, formação de uma classe burguesa consumidora, oportunidades de entretenimento e campo de trabalho para músicos. A elite econômica do país gradativamente passa a incorporar o gosto pelo popular. Sob o patriotismo de Vargas, o Rio tornou-se o centro da indústria e cultura popular brasileira, onde a música desempenhou papel político fundamental. Cresciam três mercados, vinculados à música e inter-relacionados: rádio, cinema e gravação. Entrelaçamentos entre classes sociais foram decisivos neste desenvolvimento, e afro-brasileiros cumpriram papéis-chave neste processo, “exceto nas posições de poder econômico” (DAVIS, 2009, p. 119).

O mercado musical neste período de “invenção” da música brasileira popular a partir de 1930 produziu espaços que proporcionaram de fato uma subversão cultural no Brasil, possibilitando estes entrelaçamentos entre artistas e músicos de diversas classes e origens. Brancos<sup>31</sup> apresentavam-se em “esferas de performance negra” (DAVIS, 2009), assim como afro-brasileiros tiveram oportunidades em “esferas brancas e de classe média”, o que

<sup>30</sup> Lembro aqui que inicialmente uma empresa privada, a Rádio Nacional, criada em 1936, foi o principal ambiente de trabalho dos arranjadores da “era de ouro do Rádio”, como Moacir Santos, César Guerra-Peixe, Radamés Gnattali, dentre tantos. Foi estatizada pelo Estado Novo de Getúlio Vargas em 8 de março de 1940, que a transformou na rádio oficial do Governo brasileiro.

<sup>31</sup> Na falta de um termo que não sugira determinismo biológico. Assim como Micol Seigel, que em *Making Race and Nation in Brazil and United States*, ciente de que “brancos” são categorias culturalmente atribuídas, delinea o espectro deste termo, que não é apenas o viés biológico, mas um misto entre elite, origens e poder econômico: “Eu tenho a tendência a preferir “mais branco” (whiter) do que “branco” para reconhecer a igualmente fluida e relativa qualidade deste adjetivo, e freqüentemente uso “elites” preferencialmente do que “brancos” em um sinal à imperfeita convergência entre raça e poder (2009, xviii).

proporcionou suas participações no lucro e possibilidades de trabalho para artistas que tinham origem nas classes econômicas mais baixas.

Este cruzamento entre artistas e músicos, que no Brasil transitaram *profissionalmente* através da música, livres entre as “esferas”, não subentende um cruzamento *social* amplo entre classes (MCCANN, 2004; DAVIS, 2009). Estas “esferas” eram na realidade delimitadas pelas desiguais distribuições de poder econômico, e não se cruzaram tão facilmente, porém a liberdade era garantida no Brasil.

Esta percepção e argumentação sobre a liberdade dos músicos hoje pode parecer distante, talvez ingênua, mas alçando um pensamento retrospectivo, remeto à percepção da socióloga Lisa Shaw, que em sua análise social do *jazz* deste período exalta sobre as diferenças das relações inter-raciais entre músicos e indústria no Brasil e nos Estados Unidos, onde a segregação racial manteve-se institucionalizada durante o período da legislação Jim Crow entre 1876 **até 1965**: (No Brasil), de fato, de maneira muito mais livre e criativa, mesmo que pautado pelo capital, “o samba era definido pelo sócio-econômico, mais do que origens raciais de seus criadores” (SHAW, 1999, p. 172).

É importante lembrar que de fato no Brasil a segregação não era institucionalizada, e nem o preconceito generalizado, de maneira diferente aos Estados Unidos. Afro-descendentes alcançaram no Brasil deste período grande difusão de seu trabalho, retorno e satisfação profissional. No entanto, o panorama freqüente mostrava que facilmente brancos adentravam “esferas de performance negra”, mas o inverso não foi equivalente (DAVIS, 2009). Na compreensão de como afro-descendentes compartilhavam de espaços brancos e elitizados, Davis (2009) propõe o conceito de “classe média provisória”. Este conceito compreende os espaços privados e institucionalizados que propunham performances musicais, em que pessoas de pouco poder econômico, ou racialmente marginalizadas poderiam ocupar, por um período de tempo determinado e provisório, nutridas de uma sensação psicológica de pertencimento à classe que construía tais espaços, ou seja, a mesma elite detentora dos meios de produção.

Cantores, instrumentistas e artistas afro-descendentes atuavam intensamente nestes “espaços de classe média provisória”, que eram consideravelmente livres de tensões raciais, onde as platéias eram extremamente receptivas, onde podemos captar a essência modernista da “retórica da democracia racial” atuando simbolicamente, realmente entrelaçando psicologicamente artista/público/ideologia de nação. Isso era “particularmente verdadeiro em espaços urbanos onde brasileiros não estavam tentando impressionar audiências internacionais, ou quando grandes investimentos não estavam em jogo” (DAVIS, 2009, p.

90). Evidentemente, nestas gerações pós-abolicionismo, somente brancos eram detentores de meios de produção, e estabelecimentos onde a música pudesse ser ouvida, que compreendiam os auditórios de rádio, estúdios de gravação, teatros, cassinos, cafés, cinemas, casas de chope e clubes noturnos. Em argumentação dialética, considero também que nestes espaços das décadas de 1930 a 1960, onde a música brasileira aqui considerada emergiu, compreendem-se paralelamente a atuação de conceitos livres de noções orientadas apenas por determinismos biológicos e econômicos, como “heterotopias”, “heterocronias” e “*inbetween*”.

Os três conceitos são apresentados por Hersch (2007) na interpretação social da gênese do *jazz* a partir do início do século XX em diante, e úteis para a compreensão de maneira transnacional de tal interação na música popular brasileira. Emprestados de Foucault, as “heterotopias” são contra-espços utópicos da sociedade, onde todos os espaços reais são simultaneamente representados, contestados e possivelmente invertidos, na mistura de elementos culturalmente vistos em outras épocas e ambientes como incompatíveis. Também de Foucault, Hersch (2007) toma as “heterocronias”, onde a sensação de suspensão e transgressão do tempo cria novas experiências e símbolos culturais, sensação que confronta com o imperativo capitalista de trabalho, violando os limites temporais impostos forçosamente ao indivíduo pela sociedade. O conceito de Homi Bhabha “*inbetween*” dá conta da compreensão de construção de novos espaços que proporcionam a quebra de fronteiras sociais e hierarquias que separam indivíduos, e através de uma base com pretensão de princípios igualitários, desconstruem a sociedade para em seguida reconstruí-la a partir de novos símbolos, como o *jazz*, ou o samba exemplificam. Espaços musicais de “*inbetween*” como os descritos acima, forçaram indivíduos de diferentes origens e classes sociais no Brasil a interagirem em um mesmo cenário, subvertendo segregações e quebrando fronteiras sociais, raciais e hierarquias.

Ainda, atuou nestes espaços brasileiros, um processo de “relativa camaradagem e expansão da demanda por entretenimento, e a música aumentava as oportunidades de trabalho, estimulava a criatividade e experimentação artística entre classes e raças” (DAVIS, 2009, p. 91), como exemplo, visto que as maiores figuras atuantes no mercado musical que propunham e exaltavam a inserção das “africanidades” no repertório brasileiro como exemplo, Carmen Miranda, Mário Reis, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Pixinguinha, Francisco Alves e Almirante de fato trabalharam em conjunto, e eram desprovidos de divisões raciais no tocante a parcerias profissionais. Sobre as possibilidades de entrelaçamento proporcionadas neste período, ressalto que símbolos culturais e humanos positivamente

emergiram pela indústria brasileira ao manipular a música, e que apesar das óbvias distribuições desiguais de poder econômico, nesta fase de fato:

[...] talento, amor pela música, criatividade e parcerias através das classes e raças criaram inesquecíveis gravações e performances, alimentando o nascente patriotismo tão importante ao regime Vargas, compartilhados, comprados e apreciados por “famílias decentes” numa época anterior ao surgimento do rótulo e oportunidades geradas pela MPB. (DAVIS, 2009, p. 91).

O trabalho destes pioneiros da radiodifusão firma-se neste período, e são referências até hoje de Brasil para os músicos contemporâneos, iniciando a construção de um amplo cânone da música popular brasileira, que pressupõe ricas bases “afro”. A “africanidade” começa a ser incorporada simbolicamente, na música e entretenimento em grande escala, adentrando na “psique coletiva” (MCCANN, 2004) e ideológica do país, como legado histórico e raízes de uma linguagem e musicalidade autenticamente brasileiras.

### 2.7.3 Brasilidade, Africanidade e Paradoxo

A partir deste momento decisivo no Brasil, de maior desenvolvimento tecnológico, retorno econômico, produção e distribuição de nossa música, este imaginário foi fixado, tornando uma “africanidade”, incorporada na categoria maior de “brasilidade”, altamente valorizada no cenário, moldando algo como um compreendido “paradoxo brasileiro”.

Formaram-se socialmente as bases para a percepção deste paradoxo brasileiro (COELHO, 1998): A fricção entre representações de arte/indústria/raças<sup>32</sup>/classes em distribuições desiguais e nada equivalentes, que neste período de expansão, valoriza a “africanidade”, em posição privilegiada na construção deste embrionário mercado e

---

<sup>32</sup> Discutindo a polarização freqüente que habita os discursos sobre música na dualidade cultura/ biologia, Davis (2009) expande a noção determinista que traços raciais são transmitidos pelos genes, e a cultura é transmitida através de processos de socialização. Grifo a saída de Davis que considero para o conceito de *raça*: “No Brasil, o processo de socialização, particularmente entre classes populares, trouxe brancos e negros em íntima proximidade uns com os outros. Uniões inter-raciais foram apenas um dos produtos desta socialização. **Traços culturais compartilhados e práticas independentes de raça foi outro.** Ainda assim, (o conceito de) raça promoveu papéis paradoxicais ao forjar a tradição da música brasileira popular no Brasil e exterior”.(DAVIS, 2009, p. xx, grifo nosso).

imaginário musical nacional, mas em contrapartida não proporcionou à grande maioria dos profissionais afro-descendentes a possibilidade de grandes lucros<sup>33</sup> (DAVIS, 2009).

Como *exemplo* maior, neste período de invenção da nossa cultura popular urbana, a vida de Carmen Miranda é trazida simbolicamente por diversos autores (MCCANN, 2004; DAVIS, 2009; COELHO, 1998), quase como um mito originário, que simboliza a nascente identidade cultural da “brasilidade”, que se apropria singularmente da nossa “africanidade”, fundidas na utópica “retórica da democracia racial”. Carmen foi certamente a artista mais influente nos meios de comunicação, e maior referência de Brasil no exterior, no período de 1930 - 1954.

O brasileiro de todas as origens passa a partilhar, celebrar, orgulhar-se e reconhecer seu legado histórico e cultural “afro”. Como símbolo desta valorizada “africanidade”, Carmen Miranda, uma mulher branca e portuguesa, forja e proporciona através de sua atuação a possibilidade de celebrarmos enquanto brasileiros, uma *abstração conceitual* e cultural de uma África comum aos nascidos aqui, embutida em uma categoria mais ampla, de “brasilidade”, passível de ser apropriada e admirada por todos. Carmen Miranda foi idolatrada pelo povo, em proporções e conseqüências talvez únicas em nossa cultura popular, e simboliza uma das primeiras grandes sínteses da mestiçagem e “democracia racial”.

A partir de Carmen Miranda esta “africanidade” foi tomando corpo e sobreviveu em tantos outros artistas e ouvintes brasileiros, onde apropriação e autenticidade friccionam e fundem-se de maneira indissociável e inseparável, no que Fanon (1994, p. 65) considera ser uma espécie de “esquizofrenia social e cultural”, que marca o início do século e perdura até hoje, ressignificada no conceito do povo mestiço. Ou seja, esquizofrenia remontaria ao sentido psicológico de fragmentação e dissociação da identidade, que acaba posteriormente garantindo sua unidade na psique coletiva da “brasilidade”, sob o símbolo agregador do povo mestiço. Como já lançou Ortiz (1994, p. 44) o “mito da fusão das três raças” é uma construção que não somente “encobre os conflitos raciais como possibilita a todos de se reconhecerem nacionais”.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Lembro aqui: Moacir Santos foi o único maestro afro-brasileiro da história da Rádio Nacional. De fato, também provavelmente foi dos primeiros afro-brasileiros a ter oportunidades de dominar a técnica da orquestração necessária para atuar neste campo, levando adiante nossa tradição de figuras como Pixinguinha.

<sup>34</sup> Charles Hersch, em *Subversive sounds – Race and the birth of Jazz in New Orleans* (2007), debate as duas grandes correntes de pensamento social, utilizadas hoje para a compreensão da gênese dos gêneros musicais populares no tocante a questões raciais, que valem ser alçadas aqui pela percepção transnacional jazz/samba e Estados Unidos/Brasil. A visão de “*melting pot*” entende a sociedade americana como um pote de fusão de raças, e é comumente associada e aceita para a compreensão da gênese do *jazz*. Em virtude do porto, da colonização francesa (1718-1768), da Revolução de São Domingos, atual Haiti (1804) e da intensa exploração de diamantes, eram entrelaçadas nesta região tradições culturais européias, africanas e caribenhas. Tendo esta constatação, o conceito de “*melting pot*” considera a discussão racial como um obstáculo, e, portanto pretende

Esta complexa relação do brasileiro com a “africanidade” começa a tomar forma, e se intensifica entre estas décadas de 1930 - 1940 - 1950. Uma mulher branca e portuguesa é o ícone de maior sucesso e divulgação na história da música e cultura afro-brasileira. Vai plantando através de sua performance musical, a retórica da democracia racial e do Brasil como um país mestiço. Surge nesta época o embrião deste arquétipo que constela o complexo da psique coletiva brasileira de “cara branca e máscara negra” (DAVIS, 2009). Ou seja, uma hegemonia política e econômica branca, que assume, incorpora e inclui uma postura de arte e música afro-brasileira como um símbolo e discurso de democracia.

Pioneiramente mulheres, e particularmente Carmen Miranda, tornaram a música brasileira global, por meio de sua “africanidade”. Em análise, patriotismo e “africanidade” explicam o orgulho de Elsie Houston, influente representante modernista e cantora da temática afro-brasileira neste momento, quando afirmava que “musicalmente, o Brasil progrediu mais que os Estados Unidos, na perspectiva de inclusão da sua música negra no repertório nacional” (DAVIS, 2009, p. 187).

Artistas brasileiras, como Carmen e Aurora Miranda, Elsie Houston, que não coincidentemente eram mulheres, estavam envolvidas em complexos e multifacetados níveis de transmissão da cultura brasileira, através da imitação ou recriação de códigos e práticas afro-brasileiras (DAVIS, 2009, p. xx).

Constato aqui, que com a grande contribuição de músicos e compositores afro-brasileiros, “não obstante cantores brancos com fortes e legítimas conexões às raízes culturais africanas se tornariam os mais importantes ícones nacionais” (DAVIS, 2009, p. 68).

---

eliminá-la, no intuito de minimizar visões estreitas e possivelmente preconceituosas. Isto que acaba por desconsiderar as aproximações e choques raciais, numa utópica busca do “*American Dream*”. Apresenta-se superficial no entendimento da música como fenômeno social. Já a “*creolization*” ajusta-se a uma perspectiva atual, que acomodo nesta minha leitura sobre a “africanidade” brasileira. Nesta visão, as interações raciais são contínuas e dinâmicas, constantemente moldando-se ao contexto, em um processo de diálogo entre África e América que sempre foi presente, e persiste até hoje, musicalmente iniciado no ragtime, blues e jazz, lundu, maxixe, samba, passando pelo rock e chegando ao hip-hop e rap. A hipótese de Hersch segue esta concepção, *considerando* a segregação racial, e afirmando que o jazz *subverteu*, ao encorajar o cruzamento de fronteiras sociais, criando espaços racialmente mistos, através de uma música impura, que simbolizava o enlace entre música, política e raças. É importante ressaltar que neste debate, *repudia-se a delimitação de pureza/impureza* racial, que é afirmada totalmente como uma atribuição contextual, e socialmente e culturalmente construída. A metáfora do Atlântico Negro de Paul Gilroy é revista por Hersch em New Orleans, onde estruturas transnacionais geradas pela diáspora africana formaram uma *cultura híbrida*, possibilitando a circulação racial e musical, através da fusão de idéias, culturas e pessoas provenientes da Europa, África e Caribe. Apesar de toda a subversão cultural e racial exemplificada pelo *jazz*, Hersch afirma que uma busca por purezas raciais no reino da cultura *ainda é presente* na sociedade. A questão racial na formação do samba e da música brasileira popular deste período é obviamente central, e a “democracia racial”, no caso brasileiro surgiu em mesmo momento histórico, análoga à linha de pensamento do “*melting pot*”. Difere da “*creolization*”, que considera o entrelaçamento, e *ao mesmo tempo* percebe forças mais ou menos atuantes nestas interrelações, afastando-se da necessidade ética de evitar discussões sobre preconceito e segregações sociais, pois são aspectos que de fato moldam a sociedade e moldaram a música americana, assim como a música brasileira, que constantemente cumpriram um papel de *subversão*.

Positivamente, no caso brasileiro, muitos destes artistas brancos, realmente viveram e dividiram espaços considerados multiculturais e multirraciais, e viam manifestações de idiomas e linguagens afro-brasileiras como costumes comuns, algo que também influenciou e construiu sua identidade de forma “autêntica” em termos de visão de mundo, cultura e “verdade”, assim como também marcada pela “retórica da democracia racial”. Apresento três categorizações objetivas, propostas por Davis (2009, p. 89) para visualizar objetivamente este momento:

1. Nenhum artista negro tornou-se estrela durante o primeiro estágio da mídia de massa, de 1929 a 1940; 2. compositores negros, artistas e músicos colaboraram extensivamente com cantores e produtores que ficaram em evidência; 3. a hierarquia da paisagem cultural musical era racialmente e socialmente dividida.

Inevitavelmente ocorreu no Brasil deste período um processo chamado de “gentrificação” (DAVIS, 2009) que valorizou e evidenciou *performers* brancos pelo de seu acesso ao mercado de massas, muitas vezes cooptando elementos musicais de referências afro-brasileiras. Tal situação viabilizou também por outro lado, a continuidade, promoção e até honra<sup>35</sup> de tradições afro-brasileiras para além deste período de construção da identidade nacional. O pesquisador americano que trata da questão racial, cultural e musical entre Brasil e Estados Unidos, avalia o nocivo potencial da indústria de seu país, que foi ativo na construção transnacional das nossas identidades:

A indústria americana do entretenimento é um negócio de multibilhões de dólares, que tem um enorme impacto nas percepções através do hemisfério ocidental. Produtores de cinema e música sempre foram fascinados com o exótico. Infelizmente, com frequência este interesse não tem sido uma sede saudável de “aprender com o outro”, levando a apropriação da cultura estrangeira em imagens estáticas para propósitos de entretenimento. Em muitos casos, mesmo quando pessoas estrangeiras estão presentes, elas servem como um exótico pano de fundo para o assunto principal. (DAVIS, 2009, p. 183).

Em parte, a construção deste conceito de “africanidade” “*white face*” que é incorporado à identidade brasileira neste período, é também atribuída pelas limitações

---

<sup>35</sup> Lanço aqui um argumento dialético no sentido de enriquecer esta noção sobre continuidade e honra de tradições, de acordo com o conceito de “intersubjetividade racial” de Charles Hersch, que inclui este interesse pelo “exótico” que fala Davis (2009). O *jazz* de New Orleans fornece o campo de trabalho para que Hersch (2007) construa esta percepção, como uma espécie de mudança interna que vai além da alteridade e exposição para a cultura do outro, enfatizando que a construção de nossa identidade e até nossa mais simples experiência de mundo e de si mesmos é inseparável da relação com outros. No entanto, o que levanto é o ponto sensível que há na atuação deste conceito de maneira prática e real. Hersch determina não ser possível perceber na “intersubjetividade racial”, conceito que tanto nutriu a música popular, a linha onde se separam ou se fundem a real sublimação de diferenças culturais em favorecimento das diversidades.

impostas pela legislação de segregação racial do período Jim Crow da sociedade e indústria americana: “A maioria dos idiomas afro-brasileiros antes de 1950 entrou nos Estados Unidos através da mídia de massificação de controle dos brancos, e não através de organizações negras” (MCCANN, 2004, p. 194). De certa maneira, a construção da identidade mestiça, ou seja, da “*White face Black mask*”, ou “gentrificação” que se refere Davis (2009), que seria o processo em que brasileiros brancos compõem, divulgam e lucram com música manipulando nossas “africanidades” deve-se também a esta política de segregação *americana*. Esta percepção ampla e atual, da construção de identidades culturais através de nexos históricos transnacionais é tida como certa hoje para a compreensão do fenômeno da música popular na relação entre Brasil e Estados Unidos. Exemplarmente, no que tange ao processo de “ofuscamento”, proposto por Seigel (2009), que atua quando determinados elementos ou personagens culturais são “ofuscados” pela indústria em privilégio de outros, e objetivando o mercado terminam por sedimentar a identidade cultural de um país através de nexos e interesses políticos/econômicos/musicais transnacionais, mutuamente compartilhados entre dois países. Aqui, abre-se um amplo leque entre a noção das complexas possibilidades brasileiras que fundem conceitos como identidade cultural e identidade biológica, caminhando em direção às percepções compartilhadas e generalizadas amplamente por brasileiros, mesmo que inconscientemente.

O ex-ministro da cultura, Gilberto Gil, expôs abertamente sua própria identidade em relação à cultura brasileira. Gil, figura representativa do poder político, musical e cultural do país, afirma sua negritude enquanto ao mesmo tempo declara-se também mestiço, em sua definição, seria ele mesmo um “afromestiço”, na tentativa de cunhar um conceito capaz de conciliar e fundir sua identidade biológica – afro – à sua identidade cultural - mestiço. Argumenta em direção a uma “africanidade” cultural que deveria e poderia ser autenticamente aceita pelos brasileiros em direção à “democracia racial”. Grifo o trecho de sua fala que parece sintetizar sua “africanidade”:

Quando eu enfatizo o caráter essencial do mestiço e a característica sincrética do meu povo e cultura, eu não quero dizer que isto não ocorreu em outros lugares do mundo. Com certeza aconteceu, e sempre vai ocorrer. Mas, nós temos que entender três aspectos fundamentais da nossa configuração histórica e cultural: primeiro, o alto nível de miscigenação que marcou o Brasil. Isto foi e continua ser como um fato digno de nota. Segundo, o fator de muitas culturas misturadas em um nível profundo. Nossa cultura, com todas suas diferenças internas é totalmente sincrética. Do seu começo, desde que os colonizadores portugueses não eram capazes de impor uma linha divisória rígida entre a cultura dominante e a daqueles dominados. **Terceiro, o fato de que em adição de sermos mestiços, nós nos vemos e nos reconhecemos desta forma.** Ao contrário do que aconteceu nos Estados Unidos, em que uma pessoa é negra ou branca, nós olhamos para nossa pele e reconhecemos

muitas diferentes nuances de cor. **Brasileiros, diferentemente dos norte-americanos, querem assumir todos os seus ancestrais.** (DAVIS, 2009, p. 197, grifo nosso).

Há pouco, ainda em 2003, Gil neste seu primeiro discurso pelo PT orgulhosamente atribui grande parcela de verdade a esse simbolismo cultural freyreano, argumentando que musicalmente, culturalmente e ideologicamente gravitamos ainda hoje de maneira geral em torno de uma concepção de povo mestiço.

Por “africanidades”, defino então aqui: No clima político-social-musical brasileiro, entre os anos de 1920-1960, a categoria cultural da “africanidade” acabou emergindo não como identidade exclusiva de um grupo, mas como uma herança de um legado cultural e histórico africano que habita a psique coletiva dos brasileiros. Constituindo a identidade de indivíduos de diversas origens, que se consideram brancos, negros ou mestiços, brasileiros demonstram sensação de pertencimento a esta categoria cultural, valorizada e intensificada musicalmente nestas décadas.

Ressalto cuidadosamente a necessária transformação, adaptação cultural e interpretação de *afrocentricidades* em qualquer contexto mais específico no vasto território brasileiro. Expus aqui as linhas gerais, para argumentar sobre a identidade que permeou especificamente a música brasileira popular de segmento urbano, da radiodifusão, televisão e gravação, campo de trabalho que Moacir Santos estava inserido desde os anos de 1940, e que ainda hoje habita o imaginário popular, cientes que somos ainda hoje da distribuição econômica desigual na dinâmica social, marginalização racial e comodificação da cultura afro-brasileira.

Sinteticamente sobre este conceito da “africanidade” na nossa cultura popular, indico que amplamente questões de gênero, raça, classe e mercado articularam-se em uma busca por nacionalismo artístico e identidade que marcaram a Era Vargas, construindo muito da cultura popular que herdamos. Reminiscências desta invenção permaneceram pelo Ministério da Educação e Cultura, assim como outras instituições também ligadas à cultura, educação e música, que são orientadas por esta visão de Brasil.

A “africanidade” como categoria cultural, cumpriu um papel fundamental à medida que nosso discurso de nação foi sendo elaborado, oportunizando sua propriedade e pertencimento por brasileiros de diversas origens e classes sociais. Enfim, essa retórica de democracia, iniciada por gerações pós-abolicionismo inclinadas às intenções intelectuais e artísticas modernistas, de um lado é filantrópica e altruísta, por outro foi também

mercadológica e marginalizadora, mas acabou por permitir a construção de símbolos que celebram nossa “africanidade”.

Brasileiros “dos anos de 1950 e 1960 entenderam a importância dos anos de 1930 e os ícones que essa década produziu (...) e músicos da Bossa Nova como João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes freqüentemente confirmaram isso” (DAVIS, 2009, p. 190). Quatro anos após a morte de Carmen Miranda, primeiro ícone desta “africanidade”, chegamos à década de 60. João Gilberto grava *Chega de Saudade*, iniciando a Bossa-Nova. Essa nova geração, assumindo o otimismo de JK, classe-média Zona Sul, seria responsável pelo que Skidmore (1974, p. 40) chamou de “experimentos da democracia” e ressucita, reconhece e passa adiante o legado das “africanidades” permeada entre os porta-vozes musicais, discursos, musicalidade e identidades brasileiras.

Como diz Davis (2009, p. 190), o que fica, é que o Brasil continuou sendo para muitos, de fato, o país que mesclava com sucesso as “culturas primitivas” e elementos europeus, e americanos, “produzindo uma união mágica como nenhum lugar na Terra”. Tentar separar estes elementos mal compreende o contínuo cultural/social brasileiro. “A história social da música popular brasileira demonstra a dificuldade de determinar onde termina a exaltação de valores negros e onde inicia a de valores brancos<sup>36</sup>” (DAVIS, 2009, p. 197).

Encerro este capítulo com as palavras de Moacir Santos, que discorre sobre sua “africanidade”. Inicialmente, sua fala segmenta a música branca da música negra. Constituindo sua identidade, o valor da autenticidade exalta pelo viés do “negróide”. Mas logo em seqüência, em seu próprio discurso, consciente ou não, sua concepção e estética musical está claramente *articulada* à erudição dos “brancos”:

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

MS: 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?

MS: **Não, eu gosto muito da música do 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. (FRANÇA, 2003, p. 148, grifo nosso).

---

<sup>36</sup> Tradução minha, de termos que não têm transposição direta ao português: “*The social history of brazilian popular music demonstrate the difficulty of determining where the blackness ends and the whiteness begins*”

### 3 MOACIR SANTOS E A BUSCA PELO RITMO

“Sonho em fazer minha música para um aspecto que não se enquadra na poética popular, ‘pintar um quadro diferente’, fazer essa transferência, necessito encontrar minha base rítmica numa orquestra sinfônica, que ela seja uma novidade, tenha força. Na música popular o ritmo é constante, é uma diferença. Eu sinto a falta, quando estou embrenhado em música sinfônica, sinto falta daquele ritmo que é o meu berço, vou ter que achar um jeito que os instrumentos façam a minha percussão, que eu fique satisfeito. Pois bem, esse é o meu sonho não realizado.”

**Moacir Santos** (DIAS, 2010, p.114)

A música de Moacir Santos atrai atenção e desperta fascínio pelo seu particular e diferenciado tratamento rítmico concedido à orquestra popular brasileira. Discursos sobre sua riqueza rítmica geralmente atribuem e enfatizam conceitos valorados positivamente como originalidade - africanidade – suíngue – ritmos afro brasileiros – polirritmia- complexidade - origens africanas – raízes brasileiras.

Um cânone de referências rítmicas relacionadas ao samba se solidificou no imaginário da nação, e firmando-se desde os anos 1930, apropriava, incorporava e legitimava nossas “africanidades”.

A maior atuação de Moacir Santos no Brasil compreendeu o fim dos anos 1950 e a década de 1960, que representam um momento histórico fundamental no prosseguimento da identidade da música popular brasileira. O movimento da Bossa Nova lançava e desenvolvia-se nesta época trazendo uma “inovadora rítmica”, constantemente atribuída ao acompanhamento de violão difundido por João Gilberto.

Este movimento que viria a tornar-se grande referência de Brasil interpretava a rítmica brasileira através de uma célula padrão, parcialmente herdada do samba, mas “desafricanizada” de suas síncopes, referenciando um pensamento do escritor, compositor e sambista Nei Lopes (2005), letrista das composições de Moacir Santos no Projeto Ouro Negro. Esta rítmica propunha uma nova maneira de significar o samba, mais simplificada, mais sutil e menos contramétrica.

Em paralelo, inserido neste contexto dos anos 60 principalmente como arranjador e professor, o “patrono da Bossa Nova”, Moacir Santos buscava inserir e intensificar as africanidades brasileiras em suas composições, em uma busca, ideologia estética e direção que fundia discursos e pensamentos que permeavam a cena política e musical desta época, evidentes nos trabalhos dos modernistas nacionalistas brasileiros, como Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri, assim como dos canceiros Dorival Caymmi, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Baden Powell.

Nos arranjos orquestrais de Moacir, a partir de 1960 surgem referências a um universo que amalgama elementos rítmicos diversos, de gêneros como samba, choro, afoxés, maracatus, marcha-rancho, baião, côco, *jazz*. Dentro desta estética de composição que manipula e busca explorar tal rítmica, o que lhe é particular e de interesse aqui é a maneira como tais referências são arranjadas para sua orquestra<sup>37</sup>.

O que é notavelmente particular em seus arranjos, e marca seu diferencial em relação à prática popular habitual na execução dos gêneros brasileiros é a *escrita e composição* para a seção rítmica, na criação e arranjo de “levadas” que não remetem a gêneros comumente ouvidos e reconhecidos facilmente no âmbito da música popular brasileira de segmento urbano.

Instrumentos que compõem esta seção, como piano, guitarra, violão, contrabaixo, bateria e percussão geralmente executam sua função na seção rítmica das orquestras populares através da leitura da cifra, aliada a convenções rítmicas e a indicação do gênero – frevo, samba, choro, baião, etc. – ficando a cargo dos instrumentistas o conhecimento e correta interpretação dentro da ampla linguagem rítmica brasileira.

Na música de Moacir Santos, singularmente, a seção rítmica *toma parte da composição*. Além da escrita para estes instrumentos, Moacir compôs para esta seção, criando levadas *exclusivas e originais*, que remetem à sua identidade afro-brasileira por meio de uma técnica de arranjo que chamava de *mojo*.

A seção rítmica e as divisões melódicas de suas composições, na época entre os anos 1960 e 1970, foram recebidos com “estranheza” pelo mercado norte-americano. Em 1968, Moacir Santos construiu uma amizade com o pianista Clare Fischer, que o apresentou a Albert Marx, produtor, empresário e admirador do jazz americano e música brasileira. Como

---

<sup>37</sup> O termo “orquestra” aqui se refere especificamente à formação instrumental das composições de Moacir Santos, geralmente variável, que pode ser associada a uma versão reduzida da instrumentação das *big-bands* do jazz e ao período das formações menores e ricas em timbres do *cool jazz*, como o noneto de Miles Davis. A formação habitual de Moacir Santos é: quatro saxofones - soprano, alto, tenor e barítono; trompete ou flugelhorn, trombone, trombone-baixo, trompa, flauta, guitarra, violão, baixo acústico, órgão ou piano, vibrafone, percussão e bateria.

apresenta Dias (2010, p. 123), Marx produziu as primeiras gravações da música de Moacir nos Estados Unidos, mas hesitou em lançá-las. Estas seis gravações só constariam de seu quarto LP, gravado dez anos após, *Opus 3 n° 1*. Dentre as composições constam “*Love is a happening thing*” (Coisa n° 10), “*Evocative*” (Coisa n° 7), “*What if*” (Outra coisa), “*The Wind is rising*”, “*Off and on*” e “Coisa n° 6”. Ao que parece, Marx havia considerado àquele tempo as construções rítmicas de Moacir Santos como muito originais, porém “estranhas”, ou “complicadas”:

Na época Mr. Marx não quis levar adiante a idéia de colocar Moacir Santos no mercado, e pelo que pude compreender, devido aos ritmos muitos estranhos que eram componentes de minha música. Embora muitos ritmos mais complicados tenham aparecido desde então (LP *Opus 3 n° 1*, DISCOVERY RECORDS, 1979).

O arranjador, compositor e produtor Curt Berg, que trabalhou extensamente com Moacir Santos, por outro lado salienta justamente estas qualidades do tratamento rítmico que o compositor procurava em seus arranjos:

Ele sabia como delegar padrões rítmicos complexos às seções orquestrais de maneira que fosse possível tocar cada parte de forma independente, e o efeito total era complexo e ritmicamente forte. Ele tinha um grande entendimento do que acontecia na seção rítmica, e era muito específico sobre o que desejava nesta área (Dep. CB 2009) (DIAS, 2010, p. 131).

Sobre esta tarefa em interpretar a originalidade rítmica de Moacir que será objeto de análise aqui, Dias apontou que já pronunciada desde o LP *Coisas* (1965) no Brasil, o compositor buscou através desta sua característica lançar sua personalidade nos Estados Unidos, com algo que “motiva novamente a busca pelos elementos da música de Moacir que possam traduzir a “novidade” e a distinção de sua sonoridade, especialmente no competitivo mercado fonográfico norte-americano” (DIAS, 2010, p. 132). Para sua inserção neste campo profissional, Moacir Santos, afastou-se “do senso comum sobre o que seria a música brasileira para os norte-americanos” (DIAS, 2010, p. 132) e buscava construir um perfil composicional original, ligado à sua identidade afro-brasileira. Para seu produtor à época, Curt Berg, sua brasilidade não era aquela pretendida pela Bossa-Nova:

Toda sua obra tem uma característica brasileira, mas sua abordagem em cada música tende a ser única. Americanos tendem a pensar em música brasileira como bossa-nova, mas dificilmente alguma composição de Moacir poderia ser incluída nesta categoria (Dep. CB 2009) (DIAS, 2010, p. 131).

De fato, em uma visão ampla, a música popular brasileira não privilegia elementos polirrítmicos, hemíolas ou *cross rhythm* da forma marcante como surgem na linguagem e produção de Moacir Santos. Como exemplo, se tomarmos métodos didáticos do ensino de ritmos brasileiros para instrumentos na função da seção rítmica, como bateria, contrabaixo, guitarra e piano em Giffoni, *Música Brasileira para Contrabaixo* (1993); Syllos e Montanhaur, *Bateria e contrabaixo na música popular brasileira* (2003); Faria e Korman, *Inside the Brazilian Rhythm Section* (2001); Bolão, *A percussão na música do Rio de Janeiro* (2010), uma profusão de gêneros são apresentados, provenientes de todo território nacional, como: baião, samba, maracatu, xaxado, xote, ciranda, partido alto, bossa-nova, samba-enredo, frevo, maxixe, carimbó, marcha-rancho, samba-canção, quadrilha, afoxé e ijexá, entre outros. No entanto, o assunto da polirritmia, ou algo relativo e similar ao *cross rhythm*, ou mesmo as hemíolas *sequer* são mencionados como significativos à música popular brasileira.

Isso leva à minha constatação de que em seu processo composicional, Moacir Santos procurou recompor, incluir, enriquecer sua música através de referências a elementos musicais simbolicamente afro-brasileiros, na percepção de que na nossa música popular, assim como constata Lacerda (2001, p. 213) houve mais um “esvaziamento rítmico da textura musical do que processos de transformação estilísticos propriamente ditos”, considerando estudos da música africana e o ritmo afro-religioso do *alujá* e da polca paraguaia em “*Processos Rítmicos de Offbeat Timing e Cross Rhythm em Dois Gêneros Musicais Tradicionais do Brasil*”,

Sobre a polirritmia, em “*Um panorama da música brasileira - Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba*” o antropólogo e pesquisador da música brasileira em seu contexto religioso e popular, José Jorge de Carvalho, constata que esta qualidade tão freqüentemente relacionada e valorizada no elogio à ascendência africana da música brasileira também ficou um tanto esquecida, ou foi “esvaziada” no contexto de gravação e radiodifusão em âmbito nacional:

O repertório iorubá implica um padrão de compasso aditivo (conhecido na literatura em inglês como time line pattern), geralmente em 12 – seja 7+5, ou 5+7– que posiciona a audição numa clara direção estética; um estilo antifonal de canto; letras de canções com estrofes que não se adaptam versificação em português; linhas melódicas que são distantes dos estilos provenientes das formas geradas a partir de uma antiga fusão de estilos musicais portugueses e africanos; e **finalmente a polirritmia, que ainda hoje não conta com muita aceitação por parte do público brasileiro consumidor de música.** (CARVALHO, 2000, p. 5, grifo nosso).

Pela forte vinculação da rítmica de Moacir Santos às nossas “africanidades”, na análise e interpretação de sua seção rítmica, lançarei mão do conceito de linha-guia, também conhecidas por *timelines* ou *standard patterns*, que são ferramentas que pretendem compreender especificamente estas particularidades da rítmica africana. Utilizarei as linhas-guia de maneira a comporem um arcabouço de referências estruturais para compor as análises de ritmo. Busco uma *interpretação* do processo criativo de Moacir, intuindo como pretendeu manipular de maneira particular em seus arranjos, estruturas rítmicas que referenciam a cultura afro-brasileira, tão valorizada musicalmente no contexto destes anos de 1960.

Pretendo então, interpretar a “moderna” seção rítmica da orquestra de Moacir a partir de linhas-guia vinculadas ao samba e à tradição afro-religiosa. Mesmo ciente das capacidades de improvisação sobre estas estruturas, ou variadas nomenclaturas, nações, e referências que Moacir possa ter sido influenciado, busco utilizá-las como *referência estrutural*.

Ainda assim, aponto que estas linhas-guia de fato, obtêm estabilidade estrutural em amplo território nacional (FONSECA, 2003), assim como trago a seguir. Está fora do escopo deste trabalho à intenção ou necessidade de vincular ou discorrer sobre a religiosidade e ideologia pessoal de Moacir Santos, que quando perguntado sobre, declarava-se inclinado filosoficamente à Teosofia (FRANÇA, 2003; DIAS, 2010).

MS: (...) Porque eu fui criado na religião católica, mas eu hoje me considero além da religião católica.

E: No candomblé?

MS: 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. (FRANÇA, 2003, p. 150).

Ainda assim, mesmo tendo sido criado a partir do catolicismo, o conhecimento e proximidade acerca da musicalidade e cultura das religiões afro-brasileiras por parte de Moacir sempre foi presente, e surge em vários momentos de sua biografia, referências musicais, títulos de composições e influências, seja por meio de César Guerra-Peixe (DIAS, 2010) que pesquisava e buscava inserir em sua obra a musicalidade dos Xangôs e Maracatus do Recife, ou pesquisas de Moacir empreendidas nestes anos de 1960.

Segundo os antropólogos da USP, Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva, em “*Sobrou conta pra todo lado: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro*” (2006), em uma ampla revisão desde a década de 1920, que pretende compreender o cenário musical popular da década de 1960, através dos trabalhos de músicos como Ary Barroso, Pixinguinha, Carmen Miranda, Edu Lobo, Luiz Gonzaga, Vinícius de

Moraes, Dorival Caymmi, Moacir Santos e Gilberto Gil, esta temática afro-religiosa na época referida foi um dos principais temas a serem trabalhados e incluídos pelos compositores referenciais da música brasileira na década de 1960 e contexto político e artístico que envolvia o golpe de 64:

Entre as décadas de 1930 e 1950 o crescimento das indústrias fonográfica e cinematográfica e da radiodifusão trouxe consigo um grande impulso na produção da música popular brasileira. Neste contexto as referências ao universo religioso afro-brasileiro cresceram e praticamente todos os grandes intérpretes gravaram alguma canção aludindo ao tema. (...) A partir de 1964, com a instauração do Regime Militar, o meio artístico musical mais engajado politicamente usou os temas da religiosidade afro-brasileira como forma de falar às classes populares, seja em termos de potencial de união e mobilização dessas religiões, seja como referência para ação transformadora mais efetiva. (AMARAL; SILVA 2006, p. 202).

Segundo Dias (2010, p. 208), nesta época, o contato de Moacir Santos com o mundo espiritual afro-brasileiro se dava, principalmente, por intermédio de sua esposa Cleonice, e Moacir “não era muito ligado nessas coisas”. Nanã, título alternativo à *Coisa n°5* depois de letuada por Mario Telles<sup>38</sup>, foi sua composição mais difundida no Brasil e no exterior, e remete claramente ao universo religioso e rítmico afro-brasileiro<sup>39</sup>:

Uma coisa é que Cleonice tinha ligação espiritual com Nanã, a mãe d’Água. Mas “Nanã” não foi diretamente inspirada em Cleonice. No Rio de Janeiro, no Parque Guinle, foi onde me inspirei. (...) Um dia estava nos jardins do parque e me veio a idéia para “Nanã”. Intitulei dessa maneira porque me pareceu como algo assim, que desse a idéia de alguma coisa sem muita experiência, “Nanã”, duas sílabas. Penso que sou muito espiritual, mas não era muito ligado nessas coisas. Cleonice é muito espiritual, e então uma amiga depois lhe disse: “Enquanto Nanã existir no céu, essa música não vai deixar de ser tocada no mundo”. Então eu estou nessas águas, nas águas de Nanã (risos).

<sup>38</sup> Vinícius de Moraes escreveu uma letra para a *Coisa n°5* que foi rejeitada por Moacir 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)” (FRANÇA, 2007, p. 98).

<sup>39</sup> Nanã evoca uma divindade presente no panteão sincrético Iorubá- Islâmico. ‘Os malês estão também presentes no sistema divinatório dos dezesseis búzios, mais simples que o Ifá e talvez por isso mais divulgado. Um dos versos do jogo com dez búzios explica nada menos do que a origem do Ramadã. Conta que Nãã, a velha mãe-d’água, mãe de todos os malês segundo uma tradição iorubá, havia adoecido gravemente. O jogo de búzios indicava que seus filhos deveriam fazer sacrifícios aos orixás, mas em vez disso eles alimentaram a mãe diariamente com mingau de milho. Ao final de trinta dias Nãã estava acabada e prestes a morrer chamou seus filhos. Disse ela: ‘De hoje em diante quando cada ano se completar vocês devem passar fome por trinta dias. Não devam comer durante o dia, nem beber água’. Assim começou o jejum, os imãle, não devem quebrar o jejum. Esta é a origem do jejum. (REIS apud CARVALHO, 2003, p. 66).

Como exemplo das buscas pela musicalidade afro-brasileira, apresento a partir de Dias (2010) a figura de Abigail Moura e a Orquestra Afro-Brasileira como influência para Moacir, e uma das possíveis fontes de inspiração e pesquisa para o compositor.

Este grupo fundia a religiosidade, instrumental e a rítmica das tradições afro-brasileiras a um naipe de metais e piano. Provavelmente exerceu influência em sua concepção e formação instrumental, assim como também para outros músicos interessados na construção de uma estética afro-brasileira modernista e nacionalista, como José Siqueira e Camargo Guarnieri, figuras presentes nos ensaios desta orquestra, para fins de pesquisa.

O maestro Abigail Cecílio de Moura (Eugenópolis, MG, 1904 – Rio de Janeiro, 1970), autodidata, trombonista e baterista, foi copista da rádio do Ministério da Educação e “um personagem praticamente desconhecido na história da música popular no Brasil, criador da Orquestra Afro-Brasileira” (DIAS, 2010, p. 91).

Sem formação acadêmica, Abigail Moura dedicou-se, além do aprendizado musical por meio das cópias que fazia e da audição de compositores eruditos, a construir uma base antropológica para seu trabalho, apoiando-se na leitura de autores africanistas como Arthur Ramos, Edison Carneiro e Roger Bastide, ao mesmo tempo que mantinha estreita relação com os terreiros de umbanda e de candomblé (VILLANOVA apud DIAS, 2010, p. 92).

Diversas personalidades interessadas a uma postura modernista, nacionalista e africanista, vinculadas à musicalidade e cultura afro-brasileira tinham este grupo como referência e fonte de pesquisa, além de Moacir Santos:

Entre os freqüentadores e apoiadores das atividades da orquestra estavam participantes da elite intelectual brasileira, como Abdias Nascimento, diretor do Teatro Experimental do Negro, José Pompílio da Hora, presidente da Sociedade Beneficente União dos Homens de Cor, o teatrólogo Paschoal Carlos Magno e os etnólogos e folcloristas Câmara Cascudo e Alceu Maynard. A orquestra despertou o interesse de músicos eruditos como Eleazar de Carvalho, Paulo Silva, Camargo Guarnieri, Julio Rossini Tavares, José Siqueira, e também de Moacir Santos, cuja presença nos ensaios do grupo para fins de pesquisa foi testemunhada por Carlos Negreiros, compositor, barítono, percussionista, estudioso da herança cultural africana e integrante da Orquestra Afro-Brasileira entre 1962 e 1969. (DIAS, 2010, p. 93).

Os arranjos da Orquestra Afro-Brasileira propunham arranjos a partir de bases rítmicas da religiosidade afro-brasileira, como o *alujá*, *opaniyé*, e a polirritmia, adaptadas à formação de metais e piano:

A Orquestra Afro-Brasileira fazia ouvir as músicas vocais nas línguas bantu, nagô, nheengatu e em português (obedecendo, em alguns casos, às corruptelas) como

também as formas rítmicas desde o opanijé (ritmo especial para Omolu), alujá (ritmo especial para Xangô), culminando com a polirritmia afro-brasileira, cuja base é recolhida nas cerimônias litúrgicas afro-brasileiras. (MOURA, 1968, apud LOPES, 1995).

Imaginando a “pequena África”, mítica origem do samba na casa da Tia Ciata no Rio de Janeiro como um exemplo maior, quase arquetípico na música popular brasileira, obviamente na formação de gêneros musicais no Brasil as divisões entre terreiro, sala de jantar e sala de estar não evitaram as fricções, apropriações, trocas e articulações entre as estruturas rítmicas na música dos que lá freqüentavam e inventavam muito da música brasileira, como Pixinguinha, Donga, João da Baiana e Sinhô. Pixinguinha diria sobre a fascinante casa da Tia Ciata, tirando o corpo do samba que tanto orquestrou na vida: “Samba é com o João da Baiana. Eu não era do samba. Eles faziam seus sambas lá no quintal e eu os meus choros na sala de visitas. Às vezes eu ia ao terreiro fazer um contracanto com a flauta, mas não entendia nada de samba” (SANDRONI, 2001, p. 140).

Ritmicamente, fronteiras entre samba, choro e religião de alguma forma interseccionaram e fundiram-se na gênese música brasileira, assim como interpretarei no trabalho de Moacir Santos. A seguir, traço relações entre as linhas-guia do samba e do contexto religioso afro-brasileiro que serão de interesse às análises rítmicas.

### 3.1 LINHA-GUIA: UMA REFERÊNCIA PARA ANÁLISES DO RITMO

De acordo com as pesquisas de Lacerda (2005, p. 213), a “existência do *standard pattern* na cultura brasileira é a *expressão direta* da apropriação de padrões musicais da África Ocidental”. Quanto à herança das linhas-guia em território brasileiro, Lacerda levanta que:

A pesquisa de estilos musicais da África Ocidental revela que estes processos estão estreitamente ligados à formação da *textura musical de ritmos que contêm o standard pattern*. Os exemplos de etnias presentes na formação musical brasileira demonstram este fato enfaticamente. (LACERDA, 2005, p. 213).

A presença constante das linhas-guia no repertório de canções que referenciam ritmos brasileiros populares - samba, bossa-nova, choro, ijexá, maracatu - demonstra, que

houve aqui um “duplo processo de aculturação: da África para o Brasil e do universo étnico brasileiro para o popular” (TINÉ, 2008, p. 162).

Esse padrão – *pattern* – da linha-guia, que na tradição oral dos músicos brasileiros pode assumir termos como toque, clave, ciclo, padrão e frase, é executado por instrumentos percussivos agudos, como o agogô, gã, gonguê, e tamborim. Instrumentos em função de acompanhamento rítmico-harmônico comumente interpretam este padrão através das levadas, como o violão, cavaquinho, bandolim e contrabaixo, assim como as respectivas adaptações feitas pela bateria, onde geralmente a linha-guia é interpretada no aro da caixa ou pratos de condução.

*Linha-guia*, termo como utilizo neste trabalho, é a tradução proposta por Sandroni (2001) para o conceito de *timeline* originalmente criado por J. Kwabena Nketia em *The Music of Africa* (1974). Nketia introduziu o conceito de *timeline* para significar as fórmulas de organização rítmica executadas geralmente por instrumentos idiofônicos ou palmas, dentro de conjuntos orquestrais percussivos, que servem como o princípio de orientação temporal aos músicos. Segundo Carlos Sandroni, sobre a presença constante destas linhas no Brasil, em *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, o “paradigma do Estácio” e linhas-guia executadas no samba:

Qualquer habitante do Rio de Janeiro que tenha certo contato com rodas de samba não terá dificuldade em reconhecer auditivamente estas figuras, ou mesmo batucá-las na mesa. Mas não sabemos ainda quais são as propriedades formais delas, pelas quais tal reconhecimento se torna possível. Em outras palavras: não sabemos o que há de comum entre todas estas variantes citadas por Didier, Mukuna, Araújo, Kubik, ouvidas nos discos de Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, e tantos outros, tocadas em tamborins, cuicas, garrafas - sem falar de outros instrumentos dos quais não dei exemplos. (SANDRONI, 2001, p. 36).

Friso aqui, que nas análises e interpretações que se seguirão sobre os instrumentos da seção rítmica de Moacir Santos, é fundamental a compreensão da função cíclica das linhas-guia. Em “*As cores do som: Estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira*”, o antropólogo Tiago de Oliveira Pinto propõe uma sistematização de estruturas musicais desta origem, com base em estudos feitos no campo da musicologia africana e brasileira. Sua abordagem cíclica sobre as linhas-guia fundamenta o pensamento de que podemos entendê-las a partir de qualquer ponto, adequando analiticamente sua *gestalt*<sup>40</sup>, que

---

<sup>40</sup> Sobre o princípio de *gestalt* que acomoda esta percepção, cito que “o número de formas é ilimitado [...] e não existem leis ditando terminantemente qual é a forma que uma composição específica deve ter” Contudo, o aprendiz de composição não pode dominar seu ofício contando somente com *inspiração* e *idéia*, necessita de modelos previamente compostos como um estágio intermediário no caminho em direção à composição livre

tem natureza circular (2000, p. 97). Diversas linhas-guia, do samba, das religiões e de outros gêneros musicais brasileiros adaptam-se a esse pensamento circular, muito comum na prática musical, que permite que vejamos sua mesma estrutura subjacente, comumente apenas em diferentes interpretações a partir de seu ponto de partida:

A configuração do time-line angolano, conforme exposto acima e documentado em vários exemplos musicais, soa em diferentes contextos musicais africanos e confirma a sua identidade estrutural com a linha rítmica do samba. Como estas fórmulas não são pensadas linearmente, mas de forma circular, podemos retratar os dois casos de uma só vez:

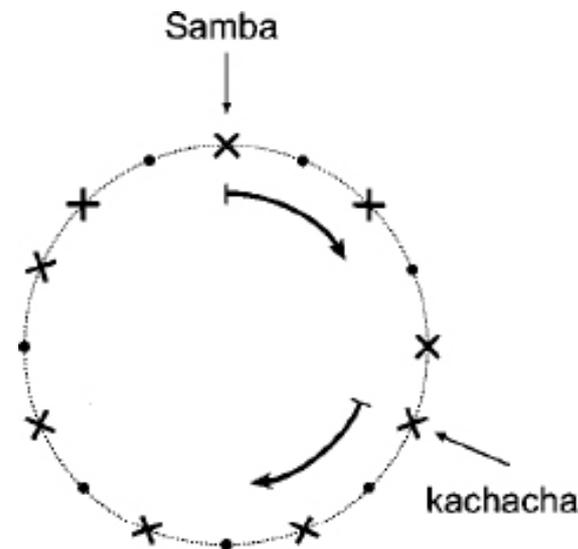


Figura 2: Linha-guia do samba e *kachacha* comparadas

Representados como acima, fica evidente que a configuração do padrão rítmico, a sua gestalt básica permanece idêntica no Brasil e em Angola. Mesmo assim, existe uma diferença fundamental: semelhante às linguagens faladas, onde mesmo não se mudando as palavras, os conteúdos podem ser alterados por influência de um novo habitat, também aqui se manteve a estrutura básica de um padrão, atribuindo-se-lhe apenas novo significado na sua **recolocação em relação com a marcação** (beat e off-beat). Percebemos que no Brasil houve uma ressignificação do time-line africano em relação a seu novo meio musical, enquanto permanecia a sua estrutura e sua função de linha guia no conjunto. (OLIVEIRA PINTO, 2000, p. 97, grifo nosso).

### 3.2 ESTRUTURAS REFERENCIAIS DA LINHA-GUIA

---

[autoral, autônoma]. Neste sentido, “é possível *derivar certas formas principais*, e também alguns compostos, ou *formas compostas*, obtidas da combinação ou variação destas formas; e somente através da criação de tais distinções se torna possível compreender e controlar a imensurável variedade das matrizes [formais] de moldes [Gestalten]”. (A.B. MARX apud FREITAS, 2010, p. 616).

Trago a seguir a exposição de linhas-guia que serão referências na interpretação da seção rítmica de Moacir Santos, com base em autores como Sandroni (2001), Mukuna (1979) e Fonseca (2003).

Estão escritas da maneira aditiva, assim como propõe a literatura dos influentes teóricos da música de tradição africana, como Arom (1985), Kubik (1979) e Nketia (1974), e as referências brasileiras por mim adotadas. Mantenho esta maneira aditiva de escrevê-las, ou seja, sem ligaduras de tempo. Concordo que grafadas desta maneira, otimizam a interpretação e visualização da manipulação de seus valores rítmicos, além de vinculadas à intenção de uma percepção nativa de rítmica aditiva.

As *linhas-guia* são amplamente apresentadas em pesquisas etnomusicológicas na África, como em Kubik (1979) e Arom (1991), no Brasil nas religiões afro-brasileiras, conforme Fonseca (2003), Cardoso (2006) e Lühning (1990), e comumente associadas à herança africana no samba, segundo Sandroni (2001), Araújo (1992) e Mukuna (1979). Abaixo, as duas linhas-guia mais referentes no samba. Claramente, sua *gestalt* básica parte do pensamento cíclico. A divisão em dois grupos, de 7 e 9 trata do princípio fundamental da maioria das linhas-guia, que serão trazidas aqui, a “imparidade rítmica”.

Arom explica este conceito, talvez o mais básico por trás da concepção das linhas-guia de origem africana “a imparidade rítmica se funda sobre o princípio da aumentação, realizada por intercalação progressiva de quantidades binárias em configurações delimitadas por quantidades ternárias” (AROM, 1991, p. 431). Arom mostrou nas músicas da República Centro-Africana e África subsahariana o privilégio em construir figuras rítmicas de uma maneira “ímpar” dentro de períodos de configuração “par”. Isto é, em períodos que podem ser transcritos em 8, 12 ou 16 semicolcheias, “a rítmica não se organizará, como na música ocidental, em 4+4, ou 2+2+4, ou 6+6, ou mesmo 4+4+4 etc, onde a metade exata é sempre um ponto privilegiado da articulação rítmica” (SANDRONI, 1996). Ao contrário, o princípio da imparidade rítmica consiste em evitar sistematicamente a metade exata, agrupando as semicolcheias em duas “quase-metades” ímpares: assim, 8 é dividido em 5+3, 12 em 5+7 e 16 em 7+9, e que basicamente, serão formadas geralmente por unidades menores que intercalam valores binários e ternários, 2+2+3+2+2+3 e assim por diante. A imparidade rítmica, a concepção aditiva, as configurações básicas binárias e ternárias e a assimetria estão interligadas também no contexto brasileiro:

A concepção divisiva faz com que as linhas de tempo sejam divididas sempre de forma igualitária (2-2, 3-3, 4-4, e assim por diante), e a concepção aditiva permite que sejam divididas de forma desigual (5-7, 3-3-4-2-4, 3-2-2-1), baseando-se no que

a literatura chama de *imparidade rítmica*. Isso acontece quando qualquer tentativa de se dividir uma linha-guia em duas partes iguais, a partir de seu ponto central, não dá resultado, pois sempre se formarão duas metades com um número de *batidas* ímpares. “Se Nketia argumenta que a linha-guia pode ter caráter tanto simétrico quanto assimétrico, Kubik afirma que a assimetria é a sua característica primordial”. (FONSECA, 2003, p. 106).

Sandroni (1996), afirma que as mudanças dos “padrões rítmicos” do samba a partir da década de 1930, passam valorizar esta imparidade rítmica como um de nossos maiores símbolos de “brasilidade” por excelência, referenciando Arom (1985) e células africanas em seu artigo:

A mudança de padrão rítmico do samba nos anos trinta [do século XX] reflete pois uma nova capacidade, por parte da cultura oficial brasileira, de aceitar padrões do tipo "imparidade rítmica". Desde o final da década de '30 a música escrita, a música gravada, os músicos de conservatório que participavam das gravações, os arranjadores, os diretores artísticos das gravadoras, o público consumidor de discos e de partituras, todo este conjunto que estamos chamando de "cultura oficial", passou não apenas a aceitar musicalmente o novo padrão, mas a considerá-lo como a essência do samba e de alguma maneira como a expressão artística maior da "brasilidade". (SANDRONI, 1996).

No contexto das linhas-guia abaixo, as quantidades binárias são colcheias, e as ternárias, o padrão semicolcheia-colcheia:

Figura 3: Linhas-guia do samba

Das linhas de 4, 8, 12 e 16 batidas apresentadas por Fonseca (2003) abaixo um quadro com as que serão referências rítmicas aqui, apenas de 12 e 16, comuns entre várias nações da religião afro-brasileira do candomblé. Encontradas em amplo território brasileiro, provenientes de diversas nações e coletadas por pesquisadores como Oliveira Pinto (1986), Ney de Oxossi (Casa de Oxumarê), Behágue (1977), Verger (2000), Lody (1989), Cacciatore

(1988), Cotoquinho (Gantois) e Lühning (1990), geograficamente encontradas entre Bahia ao Rio de Janeiro. Foram organizadas segundo Fonseca (2003, p. 113):

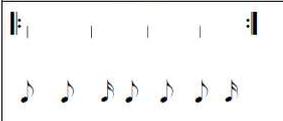
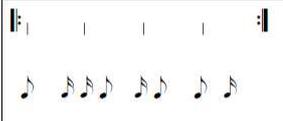
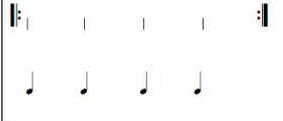
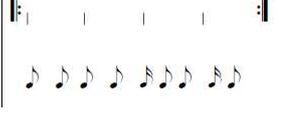
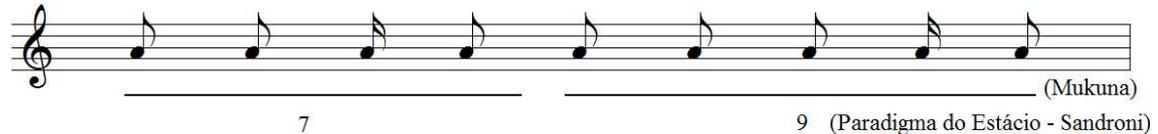
Toque	Batidas	Nação	Orixá	Nomes
	12	Jéje ou Nagô (Ijexá)	Exu / Ogum	Adabi, Agabi ou Ego
		Nagô	Todos	Corrido <sup>®</sup> , Massá <sup>®</sup> ou Onisá <sup>®</sup>
		Ketu	Xangô / Oxaguiã	Kakaka-Umbó ou Bata-coto
	12	Ketu	Oxalá	Ibim
		Ketu	Obá	Oguelê, Guelê, Okelê ou Kelê
	12	Ketu	Xangô	Alujá ou Elujá (divide-se em roli e pani-pani <sup>®</sup> )
	16	Ijexá (Ketu)	Oxum, Logunedé, Oxalá, Ossain, Oiá, Xangô <sup>®</sup> ; Ogum <sup>®</sup> e Exu	Ijexá ou Jexá

Figura 4: Linhas-guia de 12 e 16 batidas

Aponto que estruturalmente, as linhas-guia religiosas mais freqüentes, mais “produtivas” segundo FONSECA, 2003, p. 120 o *alujá* e o *agabi*, estão contidas nas linhas-guia do samba. A inversão das linhas-guia, ou seja, a troca de posição entre duas metades é algo comum no pensamento cíclico destas linguagens. O *alujá* e o *agabi* podem ser pensados contidos em três pulsos de um compasso 3/4, enquanto o samba comporta quatro pulsos em dois compassos 2/4. Ou seja, o samba acrescentaria um pulso às linhas-guia mais “produtivas” da tradição religiosa.

Sambas em 3/4, comuns no trabalho de Moacir Santos, como mostrarei à frente, podem ser enquadrados na rítmica do *alujá* ou *agabi*.

Samba



Alujá

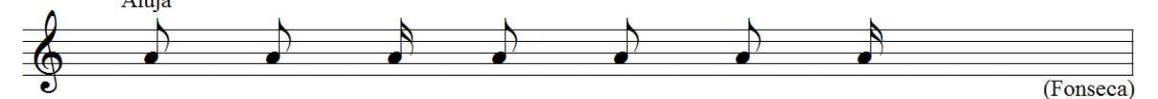


Figura 5: Samba e Alujá: relação

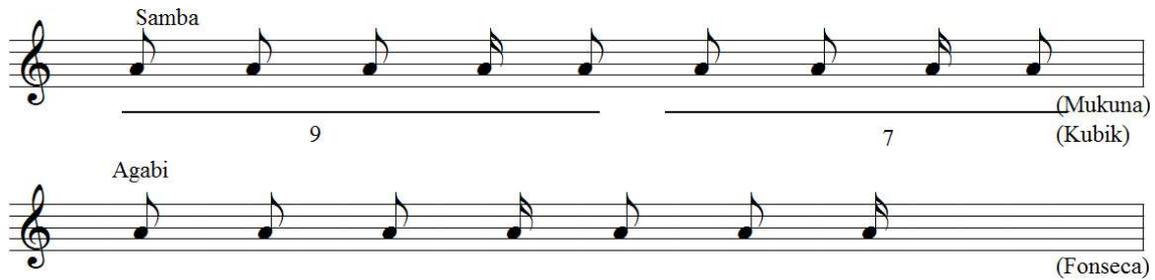


Figura 6: Samba e Agabi: relação

A seguir, trago além das linhas-guia, que são interpretadas no gã, ou agogô, cinco toques completos dentre quinze como acontecem no contexto religioso, transcritos por Fonseca (2003). Serão referenciais na interpretação das estruturas rítmicas de Moacir Santos. Abaixo, a pulsação nas barras verticais, as linhas-guia no gã, e o acompanhamento nos tambores lé e rumpi. O terceiro tambor do conjunto orquestral, chamado rum, tem função improvisatória, e por esse motivo é ausente aqui. Atento para a pulsação, que nos quatro primeiros toques adquire métrica composta. Do conjunto instrumental, o foco em seu trabalho está em transcrever e tipificar as linhas-guia do gã, ou agogô, trazendo o acompanhamento dos atabaques lé e rumpi. Estes são os instrumentos do conjunto instrumental que devem cumprir uma rítmica pré-estabelecida, sob a regra de poucos desvios de interpretação, algo muito similar à função da “cozinha” na música popular.

Alujá<sup>41</sup>:

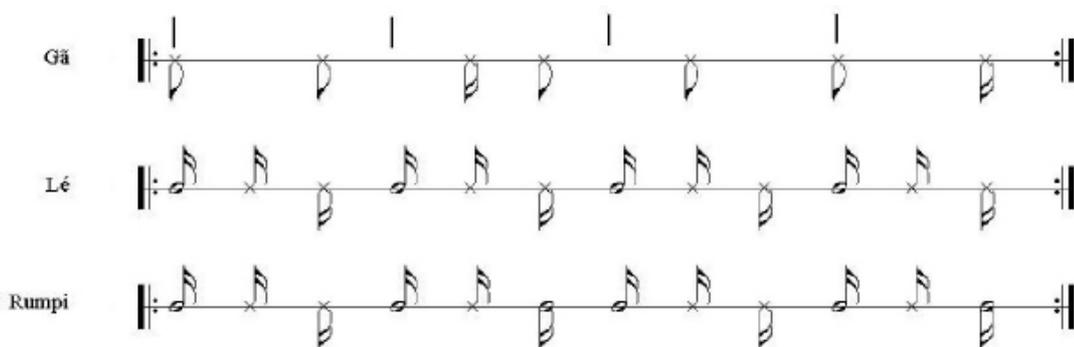


Figura 7: Alujá (FONSECA, 2003, p. 121)

<sup>41</sup> Fonseca (2003, p.120) menciona que este toque pode ser denominado Alujá ou Agabi, considerando suas semelhanças. Lacerda (2011, p.212) o traz classificado como Alujá.

## Agabi:

The musical notation for Agabi consists of three staves labeled Gã, Lé, and Rumpi. Each staff begins with a double bar line and a vertical line. The Gã staff contains seven rhythmic symbols: a vertical line with a dot, a vertical line with a dot and a horizontal line, a vertical line with a dot and a horizontal line, a vertical line with a dot and a horizontal line, a vertical line with a dot and a horizontal line, a vertical line with a dot and a horizontal line, and a vertical line with a dot and a horizontal line. The Lé and Rumpi staves contain a sequence of rhythmic symbols, including vertical lines with dots, vertical lines with dots and horizontal lines, and vertical lines with dots and horizontal lines, ending with a double bar line and a vertical line.

Figura 8: Agabi (FONSECA, 2003, p. 120)

## Alujá de Xangô:

The musical notation for Alujá de Xangô consists of three staves labeled Gã, Lé, and Rumpi. Each staff begins with a double bar line and a vertical line. The Gã staff contains four rhythmic symbols: a vertical line with a dot, a vertical line with a dot and a horizontal line, a vertical line with a dot and a horizontal line, and a vertical line with a dot and a horizontal line. The Lé and Rumpi staves contain a sequence of rhythmic symbols, including vertical lines with dots, vertical lines with dots and horizontal lines, and vertical lines with dots and horizontal lines, ending with a double bar line and a vertical line.

Figura 9: Alujá de Xangô (FONSECA, 2003, p. 122)

## Ibim:

The musical notation for Ibim consists of three staves labeled Gã, Lé, and Rumpi. Each staff begins with a double bar line and a vertical line. The Gã staff contains seven rhythmic symbols: a vertical line with a dot, a vertical line with a dot and a horizontal line, a vertical line with a dot and a horizontal line, a vertical line with a dot and a horizontal line, a vertical line with a dot and a horizontal line, a vertical line with a dot and a horizontal line, and a vertical line with a dot and a horizontal line. The Lé and Rumpi staves contain a sequence of rhythmic symbols, including vertical lines with dots, vertical lines with dots and horizontal lines, and vertical lines with dots and horizontal lines, ending with a double bar line and a vertical line.

Figura 10: Ibim (FONSECA, 2003, p. 122)

Ijexá:

The image shows three staves of musical notation for the piece 'Ijexá'. The top staff is labeled 'Agogô' and has two sub-labels: 'agudo' (acute) and 'grave' (grave). It features a series of rhythmic symbols, including vertical lines and curved marks, indicating the timing and pitch of the instrument. The middle staff is labeled 'Lé' and shows a melodic line with notes and rests. The bottom staff is labeled 'Rumpi' and shows another melodic line with notes and rests. Vertical bar lines are placed above the staves to mark specific points in the music. The notation is a form of musical shorthand used in Brazilian folk music.

Figura 11: Ijexá (FONSECA, 2003, p. 101)

### 3.3 LINHAS-GUIA NA SEÇÃO RÍTMICA DE MOACIR: O MOJO

A “seção rítmica” (FARIA; KORMAN, 2001), ou nossa popular “cozinha”, é o termo que designa o conjunto de instrumentos que mantém uma base rítmico/harmônica sobre a qual se desenvolve a melodia e o arranjo. A principal função desta seção de instrumentos é manter a “levada” ou “batida” como uma espécie de um ostinato rítmico e harmônico, similarmente ao conceito de linha-guia, que admite certo grau de variação e improvisação. Os instrumentos que geralmente compõem esta função na música de Moacir Santos são: piano, violão, guitarra, cavaquinho, bandolim, vibrafone, contrabaixo, percussão e bateria. Segundo Sandroni (2001, p. 14):

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*.

A costumeira prática popular na década de 1960 geralmente privilegia os instrumentos piano, violão, contrabaixo, bateria e percussão no papel da seção rítmica. Moacir segue a tradição e prática dos arranjadores das orquestras brasileiras da era do rádio, em distribuir tal função também para os naipes de metais e cordas.

Para esta técnica, e sua maneira particular de arranjo, Moacir Santos apropriou-se de um termo afro-americano: *mojo*. França (2007, p. 90), já comentou e constatou uma 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”. Em entrevista com Moacir Santos, surgem pistas sobre este conceito, que representa sua intenção em criar e representar algo de sua identidade, com significado afro através de um ritmo próprio e original.

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. Então eu inventei uma coisa diferente também, como um negro brasileiro, semi-americano. (FRANÇA, 2007, p. 144).

O *mojo* é então, um conceito utilizado por Moacir para expressar algo de sua musicalidade e identidade afro/brasileira/americana. Apropria-se então de uma palavra de forte significação utilizada pelos afro-descendentes nos Estados Unidos, que se espalha por diversas áreas da cultura afro-americana e afro-caribenha, constantemente referenciada na música, folclore e religião.

Um *mojo* é um amuleto que consiste de um saco de flanela contendo um ou mais itens mágicos. Está relacionado com a palavra do Oeste Africano "mojubá", que é uma oração de louvor e agradecimento. Este item mágico teria a finalidade de “espantar maus espíritos, ter boa sorte no lar, adquirir fortuna e prosperidade e ainda garantia de sucesso no amor” (BRADLEY, 2010). Andrea Ernest Dias em sua tese de doutorado foi em busca de transcrever tal “item mágico” na música de Moacir, intuindo sobre suas fontes:

Um de seus “pulos do gato” foi a criação do *mojo*, o seu próprio padrão rítmico, constituído por células da rítmica popular organizadas de maneira que se reconheça sua origem brasileira, mas principalmente o identifique como uma marca complexa e personalíssima. (DIAS, 2010, p. 247).



A seguir, minha análise e interpretação pessoal, tento remeter e interpretar origens rítmicas da idéia de Moacir Santos para construir tal “pulo de gato”. Penso que o embrião desta idéia é realmente o samba.

Ao fim dos anos 1950, o cenário da Bossa Nova ganhava projeção mundial. O tão referenciado novo ritmo que surgiu do violão de João Gilberto pela primeira vez em gravação data de 1958, em marco inicial no disco de Elizeth Cardoso, *Canção do Amor Demais*, composto por canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. A partir de 1962, João Gilberto passa a gravar com selos e músicos americanos de renome no mercado internacional, lançando definitivamente a Bossa Nova ao mundo. Logo em 1963, Moacir Santos surgia neste contexto como arranjador do LP “Elizeth interpreta Vinicius, com arranjos de Moacir Santos” da mesma cantora que lançou o ritmo da Bossa.

A “inovadora rítmica” trazida por João Gilberto teve como princípio reduzir a linha-guia do samba, tomando para seu violão apenas uma parte de sua figuração, tornando-o mais curto, menos sincopado, menos contramétrico, menos assimétrico, destituído da imparidade rítmica e por isso, na visão do parceiro letrista de Moacir Santos, Nei Lopes, “desafricanizado” (2005, p. 8):

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Samba', shows a sequence of seven eighth notes on a treble clef staff. Below this staff is a horizontal line with the number '7' underneath it. To the right of this line are two examples: '(Mukuna)' and '9 (Paradigma do Estácio - Sandroni) (Ciclo do tamborim - Araújo)'. The bottom staff, labeled 'Bossa Nova', shows a sequence of four eighth notes on a treble clef staff. Below this staff is a horizontal line with the number '8' underneath it.

Figura 13: Samba e Bossa Nova

The image shows a musical staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a double bar line and a repeat sign. The notation consists of a series of chords: a G major chord, a D major chord, a G major chord, and a D major chord. The chords are connected by horizontal lines, indicating they are sustained or played in a sequence. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 14: Levada de João Gilberto em Chega de Saudade (FRANÇA, 2007, p. 66)

Penso então, que o *mojo* de Moacir Santos parte da mesma idéia: a estratégia de tomar a linha-guia do samba, já tão reconhecida e valorizada cultural e comercialmente nestes

anos de 1960, Brasil afora como referência, mas distribuída e arranjada entre contrabaixo, violão, guitarra, piano, naipe de metais e madeiras, construindo seu diferencial.

E ainda, interpretarei outras linhas-guia, provenientes do contexto religioso nesta sua técnica de arranjo para seção rítmica a partir de origens brasileiras. Ressalto aqui que, sobretudo, trago-as como uma interpretação acerca de um grande arcabouço de bases rítmicas que podem ter servido de inspiração para a construção de sua seção rítmica de bases afro-brasileiras.

### 3.4 ANÁLISES RÍTMICAS

Partindo para as análises, a seguir, o *mojo* de Moacir Santos é identificado nas partituras da orquestra reduzida. Em *Outra Coisa*, este jogo do *mojo* é interpretado predominantemente entre contrabaixo e piano, e por vezes tem seu timbre enriquecido por intervenções de flauta e saxofones que aliam-se à seção rítmica (c.6):

The image displays a musical score for the piece "Outra Coisa". The score is written in 2/4 time and the key of B-flat major. It consists of several staves. The top staff shows a melodic line. The middle staff shows a piano accompaniment with complex chords. The bottom staff shows a bass line. The piano part is divided into three measures, each highlighted with a blue box. The chords are labeled as Bbm7(maj7), Bbm7(maj7) F7(b9), Bbm7(maj7), and Ebm6.

Figura 15: *Mojo* em *Outra Coisa* [Faixa 1]

Abaixo, a minha redução do ritmo resultante que surge na orquestra a uma linha, e sua comparação à linha-guia do samba:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Mojo' and contains a sequence of nine eighth notes. The bottom staff is labeled 'Samba' and contains a sequence of nine eighth notes. Above the first three notes of the Samba staff is a horizontal line with the number '9' centered above it. Above the last three notes of the Samba staff is a horizontal line with the number '7' centered above it. At the end of the Samba staff, the names '(Mukuna)', '(Kubik)', and '(Sandroni)' are listed vertically.

Figura 16: *Mojo* e samba

O que Moacir Santos parece fazer é tomar a imparidade rítmica da linha-guia do samba como base, espelhando sua segunda figura. A partir daí, seu “pulo de gato” é distribuí-lo pela orquestra, seja entre instrumentos da seção rítmica, naipes de metais ou cordas, surgindo como resultante “um jogo contrapontístico entre graves e agudos, o compositor faz com que os instrumentos melódicos e harmônicos também participem da idéia percussiva que constitui o *mojo*”. (DIAS, 2010, p. 175).

A seguir, o mesmo *mojo* (c.9) conduzirá toda a música *April Child* distribuído entre contrabaixo, piano e guitarra. Originalmente gravada em 1972, no LP *Maestro*, para o projeto Ouro Negro em 2001 ganha letra de Nei Lopes e o nome Maracatu, nação do amor, com associações poéticas a esta tradição musical.

The image shows a musical score for the piece "Mojo em April Child (Maracatu, nação do amor) [Faixa 2]". The score is written in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes several measures with blue boxes highlighting specific chordal textures. Chord labels include Eb7, Bbm(11), Eb7, Gb7(13), G7(13), Gb7(13), C7(#9), Cmaj7(6), and Bb7(#13). The lyrics "Quem vem lá" are written under the vocal line.

Figura 17: *Mojo em April Child* (Maracatu, nação do amor) [Faixa 2]

O título de *Mother Iracema* traduz o romance *Iracema* de José de Alencar aos norte-americanos “Quando nasceu seu filho, ela pronunciou o nome Moacy que, em tupi-guarany significa 'oh, filho da minha dor’”. (Dep. MS - encarte do CD Ouro Negro). No projeto Ouro Negro, retorna de lá como Mãe Iracema. O *mojo* surge após a introdução, na seção A (c.26-47) de forma parcial, aqui reduzido na partitura, interpretado pelo naipe de metais: saxofones tenor e barítono, trompete, *flugel horn*, trombone, trombone baixo – e seção rítmica: piano, guitarra, contrabaixo e bateria:

$\text{Bbmaj7}^{(9)}$        $\text{Cb7}^{(\#11)}$        $\text{Bbmaj7}^{(6)}$        $\text{Cb7}^{(\#11)}$

Mojo

9      7

Figura 18: *Mojo* na seção A de Mãe Iracema [Faixa 3 – 0’43’]’

E na seção B (c.48-55), surge completo, com leve variação na figura final, agora distribuído entre piano, contrabaixo, guitarra e órgão, enquanto o naipe de metais descrito anteriormente deixa a função de seção rítmica para executar contrapontos:

$\text{Bb}^9$        $\text{Eb}^{\flat} \text{m}7$        $\text{Ab}7^{(9)}$

$\text{Db}^{\flat} \text{maj}7^{(6)}/\text{Ab}$        $\text{Gm}7/\text{C}$        $\text{C}7^{(9)}$

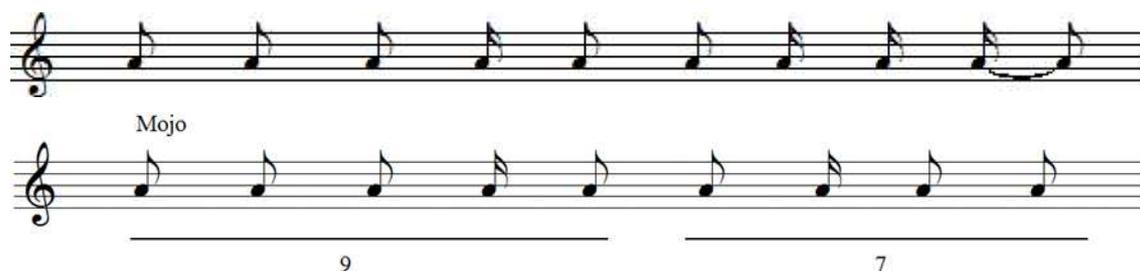


Figura 19: *Mojo* na seção B de Mãe Iracema [Faixa 3 – 01'24'']

Ao fim da seção B, o *mojo* surge em 5/4. Baseia-se na primeira figura da linha-guia, o segmento de 9 valores, adicionando uma semicolcheia para compor um compasso quinário<sup>42</sup>, completando 10 valores:

Figura 20: *Mojo* quinário na seção B de Mãe Iracema [Faixa 3 – 01'43'']

Estes *mojos* descritos, que surgem em várias composições de Moacir tiveram como base a linha-guia do samba, e sempre resultam em uma imparidade rítmica distribuída entre as vozes de sua orquestra. A seguir, composições a partir de outras linhas-guia.

<sup>42</sup> Aqui, deve-se ouvir a gravação, pois a transcrição do *Cancioneiro Ouro Negro* omite uma colcheia no quarto tempo, justamente a que me refiro, apresentando uma semínima.

A música *What's my name?* recebe no projeto Ouro Negro o nome Oduduá, e letra de Nei Lopes, que traça belas associações entre os mitos africanos à história de vida de Moacir Santos, sugeridos já no título - *Qual é meu nome? – What's my name?* - pelo fato de Moacir não saber suas origens de nascimento. Abaixo, identifico o *mojo*, executado entre contrabaixo, piano e violão:

Figura 21: *Mojo* em Oduduá [Faixa4 ]

Abaixo a redução do *mojo* de Oduduá. No interior do retângulo, a mesma estrutura do *Ibim*. O *Ibim* original, que pode ser pensado em um composto 12/8, está contido no 4/4 de Oduduá. Aqui, Moacir Santos faz com o ritmo original *Ibim*, algo que acontece na comparação entre o *alujá*, ou o *agabi* e o samba: completa-o com mais um pulso, algo como adaptar ritmos compostos de origem afro, à quadratura imposta pelo ritmo harmônico das progressões em 4/4<sup>43</sup>.

Atento que este *mojo*, no interior do retângulo, é explicitamente *o mesmo* toque do *Ibim*: Além da linha-guia, a melodia ao clarone e sax barítono, depois interpretada na voz, executa as semínimas pontuadas que perfazem hemíolas da pulsação 12/8 do *Ibim*, além dos

<sup>43</sup> Esta questão já foi relacionada com mais vagar na p. 70.



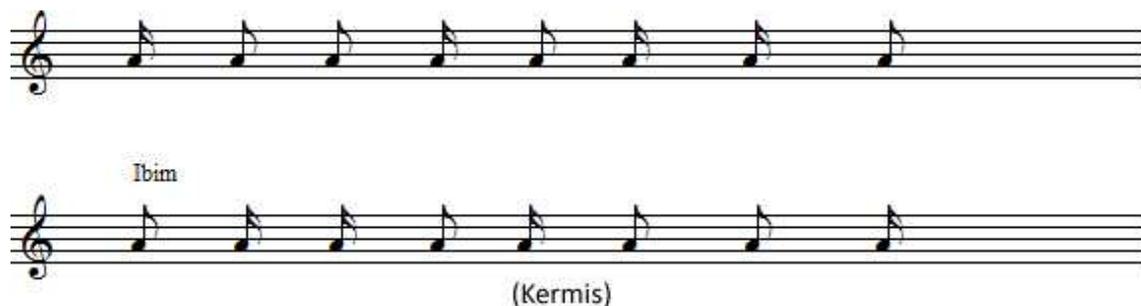


Figura 24: *Mojo* em Kermis

Em Kathy, temos um *mojo* no compasso ímpar de 5/4 executado ao contrabaixo, piano e violão, agora em referência ao *alujá*. As linhas-guia afro-brasileiras são relacionadas aos compassos simples de 2/4, 4/4 e compostos de 6/8 e 12/8. O *mojo* ímpar de Kathy pode ser entendido como um *alujá* que Moacir Santos suprime a última colcheia, criando novamente um nada usual 5/4 afro-brasileiro<sup>44</sup>:

The image displays a complex musical score for 'Mojo em Kathy' in 5/4 time. It features four systems of staves. The first system includes a single melodic staff with notes and rests, and a grand staff (piano/violão) with chords and rhythmic patterns. Above the first system are chord symbols: Bbm7, Cm7(b6), F7(b9,13), and Bbm7. Below the grand staff of the first system are more chord symbols: Ab7(13), Dbmaj7, Gbmaj7(#11), and Bbm7. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a melodic line with a 4-measure rest. The fourth system concludes the piece with a final melodic line and grand staff accompaniment.

Figura 25: *Mojo* em Kathy [Faixa 6]

<sup>44</sup> Relembro que o *alujá* está contido na linha-guia do samba, o paradigma do Estácio, assim como no *mojo* de Moacir Santos, assim como parcialmente na célula da Bossa-Nova.

Abaixo, a redução de Kathy e a comparação com o *alujá*. A colcheia entre parênteses representa a supressão do *alujá* original, gerando o 5/4. Mais uma vez, com a compreensão que as linhas-guia são ciclos. A relação se explica num procedimento em duas etapas: 1. Fazer *alujá* começar na sua última nota; 2. Suprimir sua penúltima nota tornando-o quinário:

The image shows two musical staves. The top staff contains a sequence of seven eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The final note G4 is enclosed in parentheses. The bottom staff contains a sequence of seven eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The label 'Alujá' is positioned above the first note, and '(Kathy)' is positioned below the last note.

Figura 26: *Mojo* em 5/4 de Kathy e *alujá*: relação

Em toda seção A de *Lamento Astral*, o 3/4 também interpreta um *mojo* em referência à rítmica *alujá*, distribuído entre violão e contrabaixo. A repetição desta seção A será enriquecida com os timbres do piano e naipe de metais, propondo outra camada que cruza com a descrita abaixo:

The image displays a musical score for a section of 'Lamento Astral'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic. The second and third staves are the piano accompaniment, with the piano part highlighted by blue rectangular boxes. The bottom staff is the bass line. Chord symbols are placed above and below the piano part: Gm7, D7(b9), Gm7, D7(b9) above the first two measures, and Gm7, Gm/F below the last two measures. Measure numbers 8 and 12 are indicated at the beginning of the piano part.

Figura 27: *Mojo* em *Lamento Astral* [Faixa 7 – 0'25'']

Abaixo, a redução do *mojo* e a relação com o *alujá*. É uma rítmica muito similar, se compreendido novamente o *alujá* como ciclo. Lamento Astral inicia em sua quinta figura, e duas ligaduras são feitas entre as semicolcheias e colcheias, mantendo o conceito de imparidade rítmica, que alterna figuras binárias e ternárias. Moacir liga os tempos destas ternárias:



Figura 28: *Mojo* em Lamento astral e *alujá*: relação

Estas referências rítmicas de fontes afro-brasileiras surgiram até aqui trabalhadas por Moacir Santos na concepção do *mojo*, no jogo que contrapõe texturalmente instrumentos melódicos e harmônicos, de forma bastante rítmica. Moacir trabalhou-as de outras formas também, distribuídas próximas ao contexto original em camadas, e adaptadas à instrumentação de sua orquestra, como em *Kamba*.

*Kamba* é o nome de um grupo de habitantes de origem *Bantu* que vive no deserto semi-árido no leste do Quênia. Sobre a influência para a composição, Moacir logo cita a religiosidade afro-brasileira:

Essa [Kamba] foi composta logo que chegamos ao Rio, em homenagem ao nascimento de nosso filho. Cleonice estava na Maternidade Clara Basbaum, em Botafogo, e quando liguei para saber notícias, ele havia acabado de nascer. Comecei a cantar essa música no trem, a caminho do hospital. Nessa época, morávamos ao lado de um terreiro, ouvia frequentemente cantos de umbanda, mesmo que não quisesse [...] (Dep. MS - ENCARTE DO CD OURO NEGRO).

Na seção B desta música, vemos todo o toque do *alujá* (ou mais explicitamente *alujá de xangô*, que são muito similares) surgir – não apenas a linha-guia – ao sobrepormos a hemíola da semínima pontuada sobre a linha-guia interpretada na bateria de um samba em 3/4 (c.33-48). Obviamente, a linha-guia do gã ou do tamborim que é transposta para o aro da caixa, é suscetível a interpretações pelos bateristas. Tomo como princípio o padrão básico de um samba em 3/4, que é executado por Jurim Moreira na gravação do Ouro Negro:

The image displays two systems of musical notation for 'Alujá em Kamba'. The first system (measures 33-40) features a piano accompaniment with chords: Bbmaj7(9), A7(b9), Dm7, Dm(add9)/C, Bb/E, A7(b9), Dm7(11), and Bm7(b5). The second system (measures 41-48) continues the piano accompaniment with chords: Bbmaj7, A7(b9), Dm7, Dm(add9)/C, Bb/E, A7(b9), and Dm7(9). A saxophone part is indicated by a dashed line labeled 'sax barítono' with notes 7 and 8.

Figura 29: *Alujá* em *Kamba* [Faixa 8 – 01'00]

O que pretendo deixar claro com a comparação abaixo é: quando semínimas pontuadas são sobrepostas a um samba em 3/4 gerando hemíolas, Moacir ressignifica, cita, menciona *explicitamente*, o ritmo do *alujá*.

Os quatro pulsos originais do *alujá* se expressam na melodia da flauta e saxofone alto; a linha-guia do gã surge no aro caixa da bateria e levada da seção rítmica, e a subdivisão ternária do rum pode ser sentida na pulsação ternária da seção rítmica contrabaixo, bateria, piano e órgão que executam um samba em 3/4. Visualmente fica claro:

The image shows a comparison of rhythms. The top part shows a 3/4 samba rhythm for 'Kamba' with chords Bbmaj7(9) and A7(b9) over a piano accompaniment. Below this, the 'pulsuação' (pulsation) is shown as a series of vertical lines. The bottom part shows the 'alujá' rhythm with its characteristic ternary pulse, also represented by vertical lines for 'Gã' and 'Rum'.

Figura 30: Samba em 3/4 de *Kamba* e *alujá*: relação

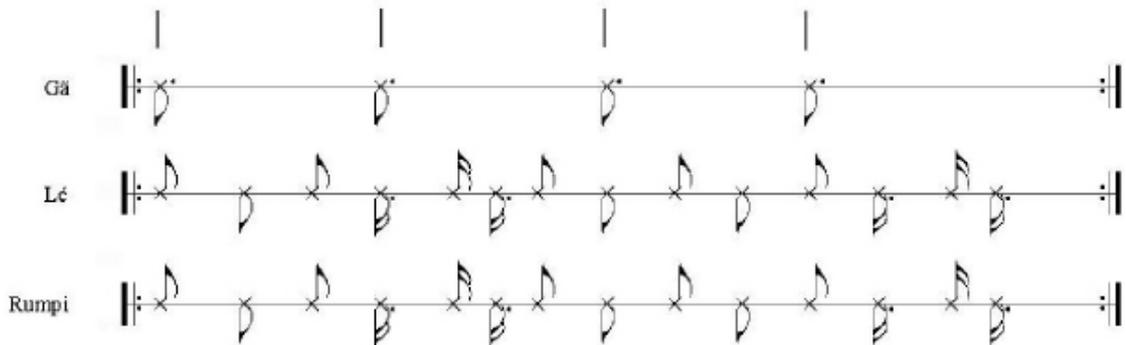


Figura 31: Alujá de Xangô (FONSECA, 2003, p. 122)

Nesta relação, a flauta interpreta o Gã. A bateria e instrumentos da seção rítmica como piano e violão, a linha do *alujá* que surge na mão direita, linha superior e principal do lé e rumpi. O rum, ausente aqui, comumente desloca a pulsação entre 4 e 3, mudando o apoio métrico (FONSECA, 2003).

Das dez *Coisas* de Moacir Santos, a nº 1 e nº 10, assim como várias de suas composições têm como referência o toque *ijexá* para a construção da levada da seção rítmica, em uma concepção não estritamente ligada à linha-guia. As gravações de *Coisas* (1965) são possivelmente as primeiras a proporem e estilizarem este ritmo dentro no mercado fonográfico brasileiro, que se tornou constante ao longo da produção de Moacir Santos.

O *ijexá* é o único toque que foi amplamente difundido como referência afro-religiosa na música popular brasileira, através dos desfiles profanos dos blocos de afoxés baianos e gravações de músicos a partir dos anos de 1970, como João Bosco, Hermeto Pascoal, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Djavan, Milton Nascimento e Clara Nunes<sup>45</sup>. Muito diferentemente dos outros toques, descritos anteriormente que arrisco afirmar serem desconhecidos no meio musical popular brasileiro e do público em geral.

A seguir, a seção rítmica de Coisa nº1:

<sup>45</sup> Sobre estas incorporações “profanas” Goli Guerreiro em *A trama dos tambores – a música afro-pop de Salvador* esclarece: “Outros afoxés, formados entre os anos 70 e 80, como Oju Obá, Olori e o mais famoso deles, o Badauê, já não obedeciam à tradição religiosa e a participação das pessoas ligadas aos terreiros não era rigorosamente observada. Segundo Gilberto Gil, o Badauê, reverenciado por Caetano Veloso na canção “sim/não”, “é uma espécie de afoxé jovem, uma afoxé pop, progressivo”. Estes novos afoxés foram acusados de terem profanado os elementos sagrados, entre eles a batida *ijexá*, pois os cânticos já não eram obrigatoriamente recolhidos do repertório litúrgico dos cultos e as danças dos orixás eram apresentadas livremente” (GUERREIRO, 2000, p. 72).

The image shows a musical score for three instruments: Guitar (Gtr.), Bass (Cbx.), and Percussion (Perc.). The score is divided into six measures. The guitar part has a melody with chords Dm7 and Am7. The bass part has a simple bass line with the same chords. The percussion part shows a rhythmic pattern with a '7' above the first measure.

Figura 32: Seção rítmica de Coisa nº1 (p. 35, c. 7) [Faixa 9 – 0’10’’]

Moacir Santos estiliza o toque *ijexá*, e transpõe a estrutura agogô, lé e rumpi respectivamente para seu conjunto instrumental, violão, contrabaixo acústico e atabaque. O *Cancioneiro Coisas* traz um ritmo ao violão mais livre do original gravado no LP *Coisas* (1965), que não apresenta bateria como em *Ouro Negro* (2001), apenas atabaques na percussão<sup>46</sup>. Transcrevo a seguir:

O violão de Coisa nº 1:

The image shows a musical score for guitar (Vio.) in 2/4 time. The score is labeled C6/9. The rhythm consists of a series of eighth notes and quarter notes.

Figura 33: Ritmo do violão de Coisa nº 1 [Faixa10 - 0’11’’]

Pode referir-se às células do agogô e lé<sup>47</sup>. Das linhas-guia aqui apresentadas esta é a única que propõe a divisão em duas vozes como transcritas abaixo. Tal ritmo está presente no *ijexá*, e em sua interpretação no violão de Coisa nº 1, a primeira semicolcheia é suprimida:

<sup>46</sup> Intuo, que nesta época, 1965, ainda não havia um padrão rítmico do *ijexá* adaptado à bateria. Guerra-Peixe, na sua pesquisa sobre Maracatus e Xangôs do Recife contextualiza estas apropriações ainda não realizadas do ritmo brasileiro do baque virado, (comum hoje em dia, assim como na música de Moacir Santos, como na composição Maracatucutê) em suas adaptações para a bateria e contexto da indústria de gravação e do rádio: “Só depois de quatro ou cinco meses ouvindo o baque virado é que conseguimos entendê-lo, para depois anotá-lo. Nas primeiras vezes que o toque foi executado por orquestra radiofônica, ninguém se entendia. [...] Por fim, constituía motivo de orgulho e competência para o baterista recifense conseguir realizá-lo (GUERRA-PEIXE, 1956, p. 70).

<sup>47</sup> A rigor, esta é uma célula tão simples e constante na rítmica brasileira, que pode ser associada a diversos contextos, adotando um *status* maior de paradigma, o chamado *paradigma do tresillo* (SANDRONI, 2001, p. 29). “Mas o *tresillo* aparece na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro no Brasil [...] por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras, e assim por diante. A presença desta figura rítmica na música da época (início do séc. XX) em questão é tão marcante que levou Mário de Andrade a cunhar a expressão “síncope característica”.

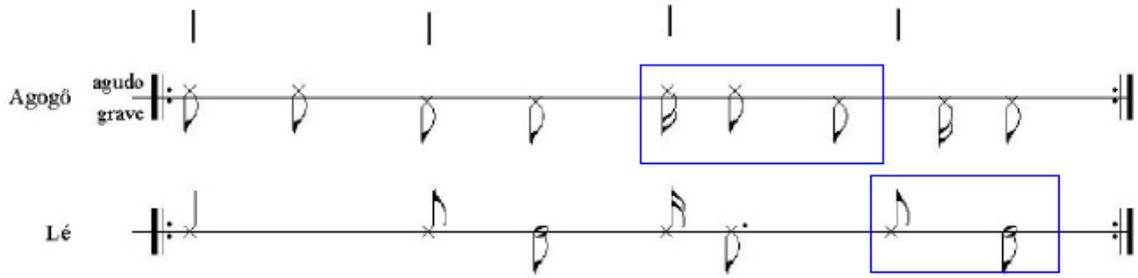


Figura 34: Violão de Coisa n° 1 na rítmica do agogô e lé do *ijexá* (FONSECA, 2003)

O contrabaixo de Coisa n° 1 executa a linha:



Figura 35: Contrabaixo de Coisa n° 1

Que é a interpretação direta do atabaque lé. Sobre a notação, x é a nota executada de maneira curta pelo atabaque, e a colcheia de cabeça branca, nota longa. Hastes para cima mão direita, e para baixo mão esquerda:

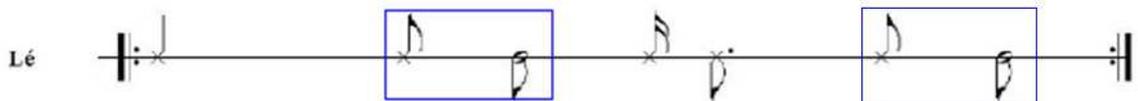


Figura 36: Lé no *ijexá*

Esta apropriação do ritmo do lé pelo contrabaixo foi bastante difundida na música popular brasileira para a versão do ritmo *ijexá*, na interpretação da figura semínima e duas colcheias. A ênfase é dada ao segundo tempo do compasso dois por quatro, preenchendo o grave ora por semínima e comumente pelas duas colcheias (GIFFONI, 1997). “Como originalmente o *ijexá* é tocado somente por atabaques, cabe à bateria sintetizá-los, e ao contrabaixo apoiar sua rítmica” (SYLLOS; MONTANHAUR, 2002, p. 51). No método *Bateria e contrabaixo na música popular brasileira* estes autores trazem o seguinte *ijexá*. Note-se no último compasso a mesma célula do violão descrita anteriormente:



Figura 37: Ijexá no contrabaixo [Faixa 11]

Já o atabaque de Coisa nº1 executa um ritmo comum ao *ijexá* em seu contexto original. Cardoso (2006, p. 352), em sua tese sobre o candomblé *Ketu-Nagô*<sup>48</sup> em Salvador, interessa-se justamente no caráter improvisatório do rum, o terceiro tambor do conjunto instrumental. O autor argumenta como a improvisação do rum não compreende uma execução livre, e que suas variações baseiam-se em um repertório definido entre as células que podem mesclar estruturas provenientes do agogô, e também do rumpi e lé<sup>49</sup>. Compreendido isso, tal ritmo do atabaque de Coisa nº1 fica claro:



Figura 38: Atabaque em Coisa nº1

Padrões do rum no *ijexá*:

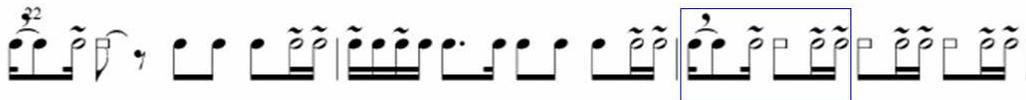


Figura 39: Padrões do rum no *ijexá* (CARDOSO, 2006, p. 352)

Por fim, apresento graficamente estas levadas de Moacir Santos adaptadas à compreensão do pensamento rítmico de *Gestalt* cíclica:

<sup>48</sup> Mesma nação pesquisada por Fonseca (2003) no Rio de Janeiro.

<sup>49</sup> Sobre o conceito de improvisação neste contexto afro-religioso: “Dessa forma, quando o termo “improviso” for usado neste presente trabalho, ele terá como significado a escolha da ordem das frases musicais. Pelos mesmos motivos que o improviso, a variação no sentido de “tema e variações” não encontra lugar na música de candomblé”. (CARDOSO, 2006, p. 116).

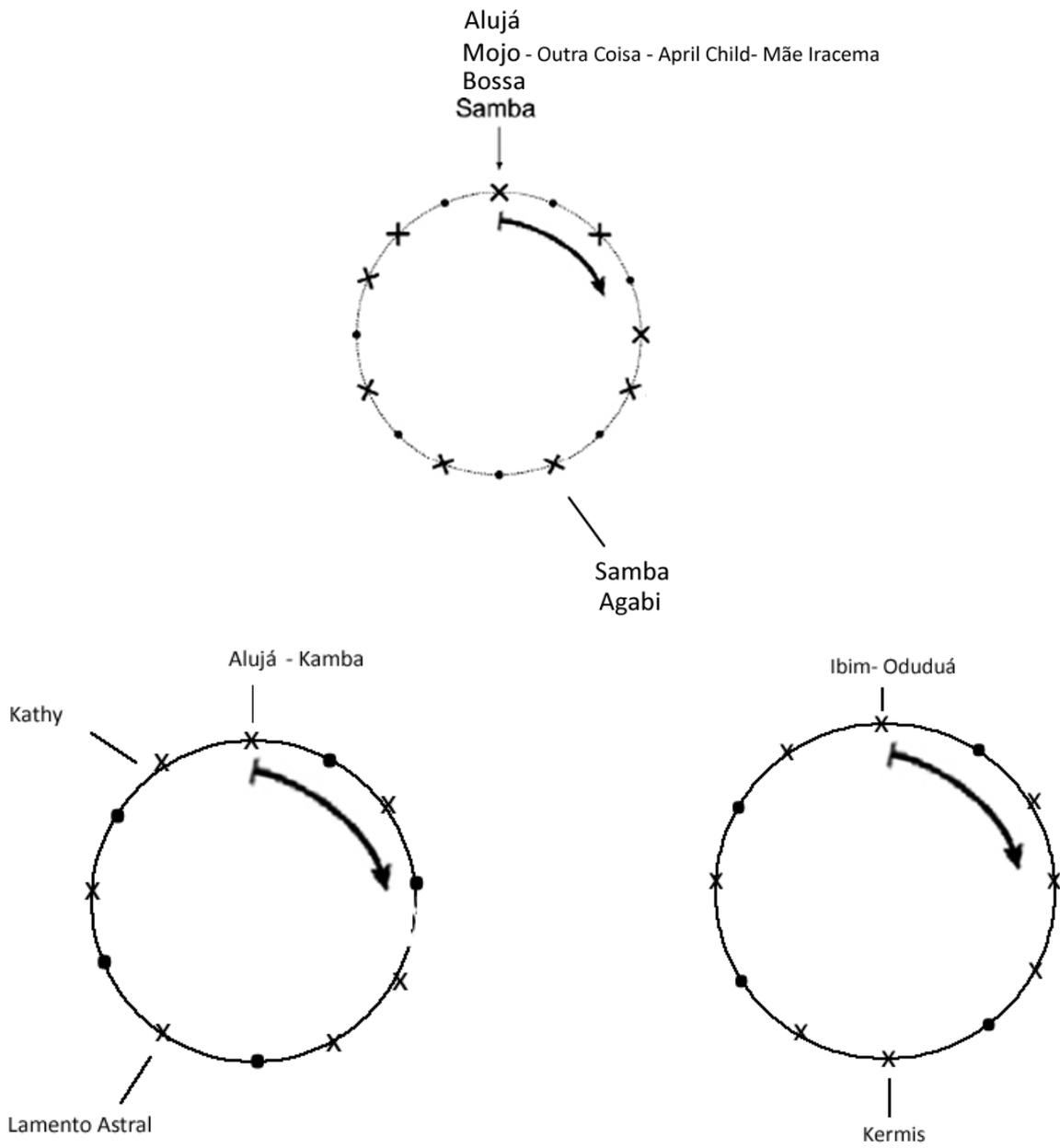


Figura 40: Seção rítmica de Moacir Santos e linhas-guia no pensamento de *Gestalt* cíclico

### 3.5 HEMÍOLAS

- Às vezes o Sr. começa pela parte rítmica?

“Isso, sim. Rítmicos e melódicos. Tem uma coisa chamada hemíola. Você tem um ritmo natural, eu uso muito hemíolas, 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”.

**Moacir Santos** (FRANÇA, 2007, p. 141)

A hemíola é “o mais importante evento rítmico da África” (BRANDEL, 1959, p. 106). Em *African Polyphony and Polyrhythm: Music Structure and Methodology*, Arom (1991) busca desvendar a polifonia e polirritmia da África Central, tendo como referência a definição de hemíola do trabalho de Cooper e Meyer (1960), *The Rhythmic Structure of Music*. Com base nestes autores, primeiramente Arom define os conceitos rítmicos em suas características puramente estruturais, para a partir de então dialogar com a musicalidade africana. Cooper e Meyer trazem a definição mais básica para hemíola, esta que Moacir Santos se refere: “Este é o caso com o ritmo hemíola, no qual a oposição de três grupos de dois tocados contra dois grupos de três (2+2+2/3+3) é resolvido depois de seis tempos” (COOPER; MEYER, 1960, p. 8).

Arom (1991) amplia a percepção da *hemíola* com base na música da África Central, que segue um princípio geral: a *assimetria regular*. Define-a no capítulo VI, *Structural Principles and their Application*:

Na África Central, a *assimetria regular* é geralmente baseada na repetição de uma única célula ou configuração, na qual sua posição em relação à pulsação é deslocada a cada vez que esta ocorre na figura rítmica. Este deslocamento surge como um resultado da diferença nas progressões aritméticas de ritmo e metro<sup>50</sup>. Este é de fato, o princípio da *hemíola*<sup>51</sup>. (AROM, 1991, p. 245).

<sup>50</sup> *Metro* é o termo de Arom (1991, p. 203) para uma pulsação de durações idênticas com acentuações regulares. O que está diretamente vinculado à *gestalt* cíclica, ou seja, não há um apoio forte que determine o início do período, ou linha-guia.

<sup>51</sup> “In Central Africa, regular asymmetry is usually based on the repetition of a single cell or configuration, whose position with respect to pulsation is shifted each time it recurs in the rhythmic figure. This shifting comes about as a result of a difference in the arithmetic progressions of rhythm and meter. This, is in fact, the principle of the *hemíola*” (see ex. 29).

Ex. 29

Accents

Tone colours

Durations

Figura 41: Hemíolas e assimetria regular

Uma ampla revisão da utilização do conceito de *hemíola* “na atualidade” é feita por Cohen (2004) na análise específica das *hemíolas* do *Estudo para Piano n° 2* de György Ligeti, onde a fonte de inspiração para o compositor é justamente este livro de Simha Arom. Sua concepção é de interesse aqui, porque mesmo havendo princípios africanos na musicalidade brasileira, assim como nas composições de Moacir Santos, remeter à metodologia de Arom para justificar as análises de ritmos brasileiros, no contexto da música aqui analisada me parece forçosa e distante demais. Pretendo uma abordagem que contextualize e considere o território brasileiro ou repertórios contemporâneos<sup>52</sup>. Cohen (2004) traz princípios gerais “na atualidade”, e revisa as *hemíolas* desde as proporções do pitagorismo e ensino do monocórdio,

<sup>52</sup> A teorização de Simha Arom, no entanto, foi utilizada por Fonseca (2003), que é referência neste trabalho, como “aproximação metodológica” na compreensão da rítmica afro-religiosa.” O ainda pouco explorado campo dos estudos etnomusicológicos sobre as práticas musicais nas religiões de matriz africana, só mais recentemente começou a fazer parte do ideário dos trabalhos acadêmicos. A carência de trabalhos específicos nesse campo me conduziu a uma inevitável aproximação metodológica de estudos sobre a rítmica africana, como os produzidos por Kwabena Nketia (1974), Kofi Agawu (1995), Gerhard Kubik (1979) e Simha Arom (1985)”. (FONSECA, 2004, p. 4).

princípios de Aristoxenus, rítmica da Idade Média, até chegar ao sistema métrico moderno citando obras de Bach e Brahms. Por fim, apresenta as duas principais definições que adotarei, como hoje correntes. Propõe como “os dois processos na teoria rítmica da atualidade” – a “hemiólia divisiva” e a “hemiólia aditiva”:

A definição geral de hemiólia da qual partimos – duas quantidades que se relacionam de forma que uma contém a outra uma vez e meia – não nos informa claramente sobre o que aprendemos com as teorias do ritmo no que se refere à temporalidade dessas quantidades. De maneira geral, a formação musical, ainda hoje, privilegia o processo divisivo do sistema rítmico baseado em compassos simples e compostos e em métricas preferencialmente binárias e ternárias. Esse sistema permite não só que se utilizem processos hemiólios *entre as unidades de tempo, mas também entre as unidades de compasso*, portanto, hemiólias que ganham o seu interesse no fato de deslocarem a percepção do ouvinte para uma ou outra métrica. Já na teoria grega aristoxênica, os grupos de duas e três durações, colocados um após o outro, eram formados pela multiplicação de uma mesma duração mínima, e uma duração quinária resultava da adição dos dois subgrupos que a formaram. No gênero hemiólio grego, o subgrupo de duas unidades mínimas não tem a mesma duração que o de três. (COHEN, 2004, p. 128).

a) hemiólia aditiva

$$\begin{array}{l} | \_ u \_ | \\ | \_ a \_ \_ | \_ \_ \_ b \_ \_ \_ | \end{array} \quad \begin{array}{l} u = \textit{cronus protus} \\ a = 2u \quad b = 3u \end{array}$$

se  $u = \text{♩}$ ,  $a = \text{♪}$  e  $b = \text{♫}$ .

b) hemiólia divisiva

$$\begin{array}{l} | \_ \_ \_ u.m. \_ \_ \_ | \_ \_ \_ u.m. \_ \_ \_ | \quad u.m. \text{ (unidade métrica)} \\ | \_ u' \_ | \_ u' \_ | \_ u' \_ | \_ u'' \_ | \_ u'' \_ | \quad u.m. = 2u' = 3u'' \\ \text{se } u.m. = \text{♩}, \quad u' = \text{♪} \quad \text{e} \quad u'' = \text{♫} \end{array}$$

Figura 42: Hemíolas “na atualidade” (COHEN, 2004 p.128)

Portanto, temos então duas concepções gerais que utilizarei: A *hemíola* quando *aditiva* e *diacrônica*: é a alternância *regular* entre células diferentes, constituídas pela *mesma unidade*, alterando a sensação métrica. A *hemíola*, quando *divisiva* e *sincrônica*: é a repetição de uma *mesma célula*, que se desloca progressivamente, sobreposta em relação à pulsação ou

outras divisões também constantes. Comumente, estas *hemíolas* são associadas a uma relação entre unidades ternárias e binárias. Em uma concepção mais larga, a *hemíola* pode apresentar diversas figurações, sob o princípio geral da *assimetria regular*, surgindo divisiva, aditiva ou ambas.

Mas quanto ao Brasil, e voltando a Moacir Santos, o compositor enfatiza sua relação com as hemíolas, e as utiliza amplamente valorizando uma estrutura de significado vinculado diretamente à cultura afro-brasileira. Como já expus, a valorização do princípio das hemíolas e da polirritmia não são tão recorrentes no repertório da música popular. Argumento como Lacerda (2001, p. 213), que “parece ter tomado lugar no Brasil antes um processo de esvaziamento rítmico da textura musical do que processos de transformação estilísticas propriamente ditos”. No Brasil manteve-se basicamente a permanência e valorização das linhas-guia, “esvaziadas” dos deslocamentos rítmicos gerados pelas hemíolas e polirritmia - (análogos abaixo ao *cross rhythm* e *offbeat*) que o pesquisador da música africana e brasileira assinala que teriam sido “dispensados”:

A pesquisa de estilos musicais da África Ocidental revela que estes processos estão estreitamente ligados à formação da textura musical de ritmos que contêm o *standard pattern*. Os exemplos de etnias presentes na formação musical brasileira demonstram este fato enfaticamente. Daí parece-me razoável aceitar que processos de construção polirrítmica em *offbeat* ou *cross rhythm* tenham exercido algum tipo de pressão na formação de estruturas brasileiras. Apesar disso, cabe-nos constatar que estes recursos **foram antes dispensados** no processo de formação da sensibilidade rítmica local. (LACERDA, 2001, p. 213, grifo nosso).

Obviamente, a *hemíola* não é uma estrutura que permaneceu confinada e circunscrita à África. Moacir Santos as utilizava freqüentemente, seja em referência ao choro, à rítmica afro-religiosa ou aos seus pianistas de concerto favoritos, Chopin e Brahms.

Na música popular brasileira, é um recurso estilístico freqüentemente atribuído às melodias do repertório do choro. Em suas primeiras composições, datadas do início da década de 40, e registradas somente em 2005 no *CD Choros e Alegria*, as *hemíolas* de Moacir Santos surgem contemporâneas dos trabalhos de Severino Araújo e Orquestra Tabajara, dos arranjos de Pixinguinha e Radamés Gnattali para a gravadora RCA Victor, do Regional de Benedito Lacerda.

Abaixo, como exemplo a *assimetria regular* das *hemíolas divisivas* no contexto melódico do choro em *Ricaom*, de 1946, como exemplo. Neste caso, a melodia alterna as unidades 1+2, na figuração semicolcheia e colcheia, produzindo a atração no deslocamento

rítmico na nota aguda da melodia. Na anacruse e c.1, lá, sol e fá# soam na quarta, terceira e segunda semicolcheias de um grupo de quatro. No c.2 e 3, o mesmo motivo, com fá#, mi e ré:



Figura 43: Exemplo de hemíolas na melodia do choro Ricaom (c.1) [Faixa 12 – 0’10’’]

A propriedade atrativa da hemíola é capaz de proporcionar independência à melodia, que parece adquirir autonomia em relação à harmonia por frequentemente propor tensões e notas evitadas em pulsos e posições métricas incomuns, algo característico no repertório de Moacir Santos.

Abaixo, em Ricaom um ritmo de quatro semicolcheias, divididas internamente em três, mi#, fá# e sol (c17-20) cria um padrão cromático, que através da hemíola, gera progressivamente tensões interessantes sobre os pulsos. No acorde de F#7, ouvimos fundamental e *sétima maior*. No Bm, quinta e a evitada *sexta menor*. Logo após no F#7, *sétima maior* e nona menor:



Figura 44: Exemplo de hemíolas na melodia do choro Ricaom (c.17) [Faixa 12 – 0’57’’]

Na seqüência, (c.22-24) o mesmo padrão, agora com as notas mi, mi # e fá #. Sobre os pulsos, fundamental e *nona menor* de E7, que a princípio teria disponível a tensão nona maior, pela sua posição de V/V. Sobre o acorde de A, décima terceira e quinta. Novamente E7, e agora *nona menor e nona maior*:



Figura 45: Exemplo de hemíolas na melodia do choro Ricaom (c.22) [Faixa 12 – 01’02’’]

Ainda, a freqüente utilização e apreço pelas *hemíolas* no repertório de Moacir Santos também se articula com outras fontes, como a música de Brahms e Chopin. Para ampliar a discussão e ilustrar articulações culturais com a música africana, trago o compositor húngaro György Ligeti, que nos influxos não-ocidentais do modernismo pelos anos de 1980 iria experimentar e inovar seu processo compositivo através do livro de Simha Arom (1991). Ao comentar sobre seu primeiro livro dos Estudos para Piano (1985), Ligeti expõe sua concepção e utilização da hemíola, que proveniente de duas fontes musicais, produz algo novo. Surge um pensamento análogo, que enriquece sobre os discursos e sensações da originalidade da música de Moacir Santos, que é percebida como a seu tempo ter produzido “um perfil tão original que, rigorosamente, não se encaixa em nenhum período da música popular brasileira de sua época” (HOMEM DE MELO, 2005). Ligeti comenta sobre a métrica divisiva de Schumann, Chopin, Brahms e Liszt, aliada aos princípios de pulsação aditiva da música africana:

Freqüentemente alguém chega a algo qualitativamente novo unificando dois domínios separados, mas já conhecidos. Neste caso, eu tenho combinado duas distintas idéias musicais: a hemíola de Schumann e Chopin, que depende da métrica, e o princípio da pulsação aditiva da música Africana [...] A hemíola surge da ambigüidade métrica apresentada por um compasso de seis tempos, o qual pode tanto ser dividido em três grupos de dois ou em dois grupos de três [...] O efeito cintilante de dividir o compasso simultaneamente em dois e três produz a tensão métrica que é uma das atrações mais sedutoras da a música de Chopin, Schumann, Brahms e Liszt [...] Uma ambigüidade métrica completamente diferente ocorre na música Africana. Nesta não existem compassos no sentido europeu, mas em vez disso dois níveis rítmicos: uma camada base de rápidas pulsações, que não são contadas como tal, mas sim sentidas, e uma camada superior sobreposta, ocasionalmente simétrica, mas mais frequentemente padrões assimétricos de duração variável. (LIGETI apud COHEN, 2004, p. 10).

Moacir Santos também estudou a fundo as formas musicais de concerto e apreciava, “preferencialmente, os compositores românticos, como Brahms e Chopin (Dep. MS 2005)” (DIAS, 2010, p. 168). Nos Estados Unidos, manteve uma aplicada rotina de estudos, que compreendia da orquestração do *jazz* à análise e execução do repertório de concerto. Em seu acervo na Califórnia constam “exemplares de inúmeros teóricos da história, estruturação e análise musical, por ele sistematicamente consultados” (DIAS, 2010, p. 168).

A maior parte do tempo, portanto, Moacir permanecia em casa, dedicando-se a ler, compor, ouvir música e estudar piano (Dep. MS 1992). Rigoroso observador de si mesmo mantinha uma metódica rotina em sua atividade. O contrabaixista Eduardo Del Signore (Dep. EDS 2009) informou que Santos dividia seu tempo diário em uma proporção de 3:1 – a cada três horas do dia, sentava-se uma hora ao piano, tocando uma peça de Bach, Brahms, Chopin ou outro compositor de seu apreço. Finda essa hora, voltava-se para outra atividade correlata, como se dedicar à leitura de aspectos

teóricos da música e da teosofia, ou visitar livrarias e lojas de música. (DIAS, 2010, p.140).

Claramente, o compositor apropriou-se da “atração sedutora” das *hemíolas* articulando influências de diferentes fontes, seja de sua pesquisa, vivência e conhecimento empírico e direto das fontes afro-brasileiras, ou em virtude de sua admiração e estudos da obra de compositores como Chopin e Brahms. Na biografia de Dias (2010), a autora buscou informações sobre seu acervo particular, e revela toda sua rotina de estudos, que trago como exemplo:

Ao piano, Moacir estudou e analisou – também com uma peculiar organização para o aproveitamento de seu tempo – a obra para teclado de J. S. Bach, F. Chopin, J. Brahms, S. Prokofiev, A. Scriabin, Maurice Ravel, Art Tatum, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Alberto Ginastera e outros, além de analisar partituras sinfônicas como a Sinfonia nº 1 op. 39 de Sibelius, o Concerto para Violino de Alban Berg e o Concerto nº 1 para Piano de Prokofieff, entre outras. (DIAS, 2010, p. 141).

As hemíolas, em sonoridade vinculada aos pianistas de concerto e estudos de piano ainda assim são incorporadas por Moacir Santos dentro de seu particular universo afro, como em *Bluishmen*, que articula Chopin com Ceará com tribos africanas!

*Bluishmen* são os negros que, de tão retintos, chegam a ser azulados. Esses são de uma tribo africana que fica na costa, na mesma direção do Ceará. Deve ter sido o mesmo lugar, na época em que os continentes eram uma coisa só. A paisagem é a mesma, praias, coqueiros, palmeiras. (SANTOS, Encarte do CD OURO NEGRO, 2001).

*Bluishmen* parece fazer referência à *Fantaisie-Impromptu* de Chopin (Impromptu op. 66, no.4, em Do#m), escrita em 2/2, onde a mão esquerda divide sesquiálteras, sobrepostas às semicolcheias da mão direita.

A rítmica da primeira seção de *Bluishmen* é baseada em *hemíolas divisivas*, na proporção 2:3. O padrão básico é de oito semicolcheias sobre tercinas de semínima.

A mão esquerda executa as tercinas, sobre um arpejo de Dbmaj7(6,9). Na mão direita, o padrão de oito semicolcheias executa uma frase com as notas fá, sol, lá bemol, si bemol, dó e mi. A melodia, executada pela trompa e saxofones tenor e soprano coincide com o padrão de tercinas da mão direita do piano. Tal *hemíola*, na relação entre as mãos, compõe a sonoridade modal lídia em ré bemol para o centro de *Bluishmen*:

Figura 46: Exemplo de hemíolas em Bluishmen (c.9-12) [Faixa13]

Posteriormente, nos anos de 1960 e 1970, Moacir investiria no recurso das *hemíolas* em direção à *seção rítmica e melodia*, caracterizando uma marca em suas composições de caráter mais afro. A *hemíola* como estrutura recorrente e fonte de inspiração para a seção rítmica de Moacir muitas vezes guarda relações estilísticas particularmente com o repertório de toques religiosos. Propondo fontes de referência, apresento que todas as linhas-guia de 12 batidas<sup>53</sup> geram as *hemíolas*, abaixo na concepção divisiva:

Como numa *assimetria regular* elementos rítmicos da linha-guia se contrapõem à progressão métrica da *pulsção*, isso leva a um choque entre essas duas configurações, gerando o efeito conhecido, na linguagem da música erudita

<sup>53</sup> Batida é a categoria nativa utilizada pelos alabês, músicos do conjunto percussivo religioso (FONSECA, 2003). É o elemento que Arom (1991) denomina “valor operacional mínimo”, a “unidade métrica” anteriormente citada por Cohen (2004).

ocidental, como *hemíola*. Isso acontece devido a um “embate” entre elementos rítmicos baseados em relações temporais distintas: 3 golpes contra 2 *pulsações*, e 4 contra 3, são alguns exemplos. No candomblé, **todos os toques assimétricos apresentam essa característica**, pelo menos em uma de suas metades. Mesmo alguns toques simétricos podem apresentar essa característica em uma de suas metades, como, por exemplo, o *Ibim*. (FONSECA, 2003, p. 131, grifo nosso).

### 3.6 ELABORAÇÕES DAS HEMÍOLAS: ANÁLISE RÍTMICA DE COISA Nº 10

Dentre tantos exemplos, trago Coisa nº10, que é uma composição onde Moacir Santos privilegia deslocamentos rítmicos através da contrametricidade<sup>54</sup> e ênfase em *hemíolas*. *Toda a composição* parece propor uma organicidade, princípio criativo e uma “atração sedutora” através da manipulação de relações rítmicas em proporções de 3:4.

Sua forma geral é introdução - A A' B A' - Coda. As seções A A' B A' repetem-se três vezes, e a seção intermediária abre espaço para o improviso de piano em A A'.

A melodia é distribuída entre trompete, sax alto e sax barítono. No acompanhamento harmônico, um naipe de três violoncelos. A seção rítmica é composta por violão, piano, contrabaixo, atabaque e bateria.

A *hemíola divisiva* surge em Coisa nº10 na proporção 3:4. A seção rítmica interpreta a levada do *ijexá*, na divisão binária do compasso 2/4. Portanto, temos como “valor operacional mínimo” (AROM, 1991) a semicolcheia, e pulsação a semínima. Portanto, o padrão geral é de três semicolcheias sobre quatro, completando o padrão a cada três pulsações:

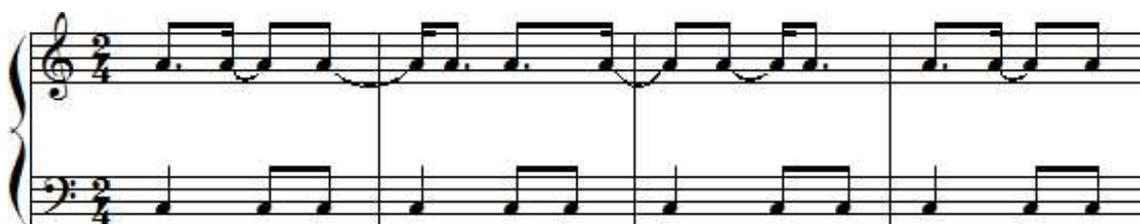


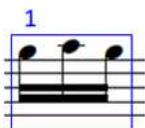
Figura 47: Padrão geral da hemíola sobre o *ijexá* de Coisa nº10

Moacir Santos consegue o interesse rítmico de Coisa nº 10 através de desenvolvimentos a partir da hemíola nesta proporção 3:4. Gera grupos motivico-melódicos

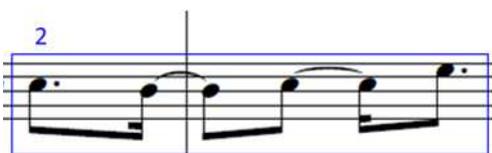
<sup>54</sup> Contrametricidade no sentido de que suscita “uma **relação conflitual permanente** entre a estrutura métrica do período musical e os eventos rítmicos que se produzem ali” (KOLINSKI apud SANDRONI, 2003, p. 22 grifo nosso).

de *hemíolas*, analogamente à noção de assimetria irregular a partir de *tone colours* (timbre) (AROM, 1991, p. 245), onde as alturas das notas variam internamente dentro da figuração rítmica básica da hemíola. Estas figuras surgirão em alguns momentos interrompendo, ou alterando os grupos de hemíolas. No entanto, em *toda melodia* percebe-se a manipulação e variação a partir de três figuras básicas, com figurações organizadas a partir do valor de 3 sobre 4 semicolcheias:

1. motivo de três semicolcheias (1+1+1)



2. colcheia pontuada (3)



3. colcheia e semicolcheia (2+1)



Os exemplos que se seguem tomam a melodia a partir do sax barítono, transpositor em mi bemol:



Na estrutura melódica da seção A, o primeiro compasso apresenta o motivo, (c.6-7) composto pelas três semicolcheias – 1 – e as *hemíolas* divisivas -2.

Logo após, (c.8-9) o motivo repete-se, onde 1 surge deslocado contrametricamente, e em seguida comprime as notas de 2, gerando 1 em movimento contrário<sup>55</sup>:



Figura 48: Hemíolas em A de Coisa nº10 (c.6) [Faixa 14]

A variação do motivo propõe síncope, agrupadas na forma de três em três semicolcheias (c.10-11) Em seguida, 1 surge transposto um tom abaixo e depois em um movimento cromático:



Figura 49: Hemíolas em A de Coisa nº10 (c.10)

Na continuação, novamente *hemíolas* em 3:4. As síncope seguem agrupando células de três semicolcheias (c.14-16, 18-19).



Figura 50: Hemíolas em A de Coisa nº10 (c.14)

Ao fim da seção A, ouvimos uma convenção entre naípe de metais e seção rítmica. A melodia segue com as colcheias pontuadas de 2.



Figura 51: Hemíolas em A de Coisa nº10 (c.20)

<sup>55</sup> Trando de motivos, utilizo terminologias de Rudolph Rétí, como em *The Thematic Process in Music* (1978).

Ao fim de A' a segunda terminação da melodia traz novas *hemíolas*, alternando 2, 3, 1 e 1:

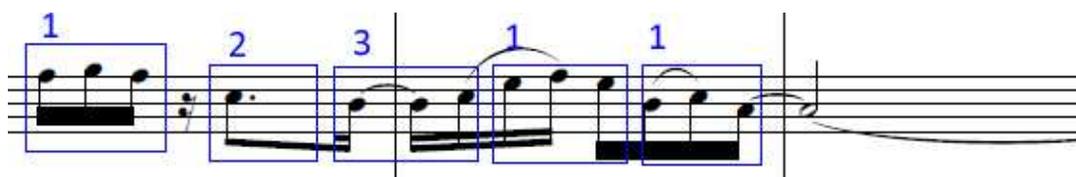


Figura 52: Hemíolas em A de Coisa nº10 (c.30)

Se nas seções A e A' a *hemíola* é sugerida de maneira divisiva, em contrapartida toda a seção B enfatiza este conceito. A proporção 3:4 das *hemíolas* surgirá tanto de forma divisiva quanto aditiva.

A primeira frase é composta por *hemíolas* em dois padrões melódicos de segunda e terça, diatônicas em Dó menor. Assinalo aqui como curiosa a opção por estes intervallos. Em toda a música, surge o conceito de *hemíola* na relação 3:4 semicolcheias. Um compasso contém relação de 3 colcheias pontuadas sobre 2 pulsos. As *hemíolas* surgem explicitamente na seção B e Moacir escolhe nesta seção intercalar melodicamente os intervallos de 2ª e a 3ª em um padrão motivico-melódico. Talvez esteja aí mais uma conexão criativa do compositor, uma referência *numérica* à proporção de *hemíolas*, em 3:2. (c.38-40).

Em seguida (c.42), na variação surgem 1, 1, 3 e 2:

Figura 53: Hemíolas em B de Coisa nº10 (c.38)

Na seqüência, a mesma frase é repetida (c.45-47). Na variação (c.49-50) o mesmo motivo com as semicolcheias agrupadas como 1, um tom acima diatonicamente, com um salto de quarta ao fim:

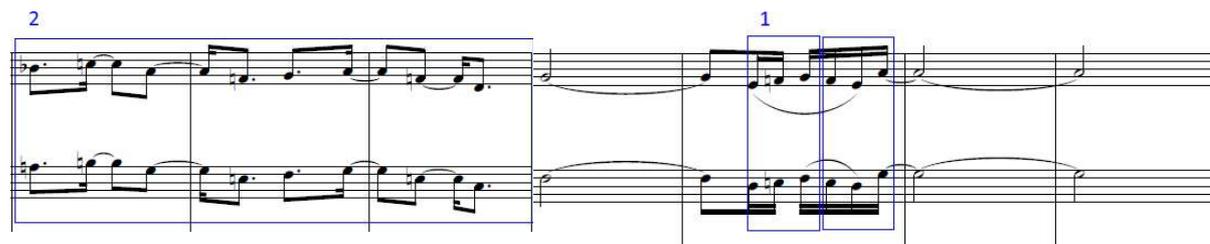


Figura 54: Hemíolas em B de Coisa nº10 (c.45)

A seção B tem 14 compassos. O ritmo harmônico de sua progressão acompanha a estrutura melódica, e mantém novamente o assunto da proporção 3+4+3+4, que penso como um princípio análogo à *hemíola aditiva*, diacronicamente. Por essa razão, sua estrutura gera a sensação própria da *adição*, o deslocamento da métrica, se tomarmos o padrão da quadratura usual do ritmo harmônico forte e fraco esperado a cada dois compassos de uma métrica binária<sup>56</sup>.

Figura 55: Adição no ritmo harmônico B de Coisa nº10 (c.38)

Figura 56: Adição no ritmo harmônico B de Coisa nº10 (c.48)

<sup>56</sup> Relembro Cohen (2004 p. 127): “De maneira geral, a formação musical, ainda hoje, privilegia o processo divisivo do sistema rítmico baseado em compassos simples e compostos e em métricas preferencialmente binárias e ternárias. Esse sistema permite não só que se utilizem processos hemiólios entre as unidades de tempo, mas também entre as unidades de compasso, portanto, hemiólias que ganham o seu interesse no fato de deslocarem a percepção do ouvinte para uma ou outra métrica” Neste caso, não há deslocamento da *métrica*, que segue em 2/4. Interpreto que Moacir Santos faz soar como a hemíola aditiva os grupos de progressões harmônicas em quantidades de 3+4+3+4 alternando a relação entre compassos fortes e fracos do *ritmo harmônico*.

Portanto, na seção B ouvimos dois tipos de *hemíola*. Surge uma estrutura bastante deslocada, que propõe *hemíolas divisivas* na melodia e *hemíolas aditivas* na harmonia:

The image shows a musical score for 'Coisa nº10'. The top part of the score, including the vocal line (Voz) and guitar (Gt.), is labeled 'DIVISÃO'. The bottom part, including the first three cellos (Vcl. 1, 2, 3), is labeled 'ADIÇÃO'. The guitar part shows a sequence of chords: Fm7, Bb7(b9), Ebmaj7, Gm7, Fm7, Bb7(b9), Ebmaj7, Fm7, Bb7(b9), Ebmaj7. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many beamed notes.

Figura 57: Hemíolas aditivas e divisivas na seção B de Coisa nº10 (c.38)

Sobre o acompanhamento harmônico dos cellos, no decorrer da música propõem uma atividade rítmica em frases que respondem à melodia em seus espaços abertos pelas notas longas. Nestes momentos, Moacir escolhe também a divisão das colcheias pontuadas para o ritmo destas repostas, trazendo mais *hemíolas* nos respiros da melodia principal.

This image is a close-up of the cello part from 'Coisa nº10'. It shows a sequence of notes with a '2' above a pair of beamed eighth notes, indicating a hemiola. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The rhythm is complex, with many beamed notes and rests.

Figura 58: Hemíolas nos cellos da seção A de Coisa nº10 (c.9)

Na convenção<sup>57</sup> que encerra a seção A, Moacir procura utilizar a colcheia pontuada, distribuída entre seção rítmica e melodia, mencionando novamente o embate da proporção 3:4 quando surgem espaços na melodia principal.

Figura 59: Convenção no fim da seção A de Coisa nº10 (c.20)

Mais à frente, encerrando a seção A', tercinas nos cellos perfazem uma proporção 3 colcheias sobre 2 colcheias do *ijexá*, também caracterizando uma *hemíola*, divisiva:

Figura 60: Hemíolas nos cellos da seção A de Coisa nº10 (c.30)

<sup>57</sup> Convenção é o termo corrente no jargão da música popular que denomina o momento onde a melodia, ou um naipe de instrumentos melódicos e a seção rítmica executam em conjunto a mesma célula.

E no compasso seguinte, encerrando a seção A' trompete e sax alto executam uma frase que também propõe a relação 3:4, aqui dobrando o valor 3 para 6 pelas sextinas de semicolcheia. Já na tonalidade homônima menor, antecipam a modulação da seção B através de mais uma *hemíola* divisiva:

Figura 61: Hemíolas no trompete e sax alto encerrando a seção A de Coisa nº10 (c.30)

### 3.7 ELABORAÇÕES A PARTIR DOS TOQUES AFRO-BRASILEIROS: ANÁLISE DE ODUDUÁ

Moacir Santos certamente utilizou as *hemíolas*, assim como as linhas-guia de 12 batidas como referência à cultura afro-brasileira para a construção rítmica de suas composições. Em certas músicas, a linha-guia vem acompanhada das *hemíolas*, em sintonia com a estrutura indissociável período / pulsação do contexto religioso.

Oduduá é uma música em que a melodia, seção rítmica e pulsação contêm literalmente *toda a estrutura* do toque *Ibim*. A levada, distribuída entre piano/violão e contrabaixo, apresenta o *mojo* baseado no gã. A melodia ao saxofone e clarone na introdução, e na voz de João Bosco com letra de Nei Lopes, é composta em semínimas pontuadas, gerando *hemíolas* em relação à pulsação, o que referencia a pulsação dos toques afro-religiosos de 12 batidas. A conga faz a referência ao contexto dos atabaques *rumpi* e *lé*, na subdivisão geral de três golpes a cada semínima pontuada da melodia. Ainda, a pulsação do compasso 4/4 pode coincidir com a pulsação que o tambor *rum* por vezes propõe<sup>58</sup>. Moacir compõe Oduduá adicionando mais um pulso à estrutura do *Ibim*, que está fora do retângulo, algo similar como já mencionado na relação samba/alujá (pg.70). O *Ibim* original, que pode ser pensado em um composto 12/8, está contido no 4/4 de Oduduá:

<sup>58</sup> Lembrando a mudança de apoio métrico que este terceiro atabaque é capaz de realizar, como já descrito anteriormente.

The image displays a musical score for three instruments: voice (sx./voz), piano/violin/cello (pi/vio cbx.), and conga. The score is in 4/4 time and features a melodic line for the voice and piano, and a rhythmic line for the conga. Below the score, three rhythmic lines are shown, labeled 'Gã', 'Lé', and 'Rumpi', each with specific rhythmic notations and bar lines.

Figura 62: Oduduá e *Ibim*: relação (FONSECA, 2003, p. 122)

Analisando-a além do ritmo, na seção A de Oduduá, temos uma harmonia repleta de tensões e acordes substitutos, que em momentos caminham cromaticamente. Em contraste, as semínimas pontuadas, que referenciam a pulsação do *Ibim*, têm por base exclusivamente a seleção de notas da escala de dó menor eólia – característica que chamarei atenção como um procedimento recorrente e particular ao compositor, à frente no capítulo seguinte sobre modalismos. No entanto, Moacir utiliza a propriedade das *hemíolas* com a função de produzir um ambiente dissonante na troca dos acordes:

A harmonia abaixo pode ser analisada na tonalidade de dó menor:

Cm7(9) - B7(#5, #9) - Bb7(9,13) - Am7(b5)

Im7 – SubV7/VII7 dominante substituta - VII7 - VIm7(b5) sexto grau de dó menor melódico.

Em seguida:

Gb7(9) - Fm6(9) - D7(#5,#9) - Gm7(9) - Db7(#11,13)

SubV7/IVm dominante substituta – V7 alt./V7 – Vm7 - SubV/I

Neste ambiente harmônico bastante dissonante, a melodia utiliza apenas as notas de dó menor eólio. No entanto, as *hemíolas* sugerem sempre tensões nas trocas dos acordes:

(c.24-25) ré: 9 - #9

(c.26-27) sol: 13 - 7

(c.28-29) ré: b13 - 6

(c.30-31) sol: 4 - fundamental - #11.

The image shows a musical score for 'Oduduá' (c.24) in a minor key. It consists of two systems of music. The first system (measures 24-27) features a vocal line with lyrics: 'Diz, O - du - du - á, quem sou eu? / Sin - to - flu - tu - ar ou - tro eu,'. The piano accompaniment includes chords: Cm7(9), B7(9#9), Bb7(9#13), and Am7(9#5). The second system (measures 28-31) features a vocal line with lyrics: 'Pra on - de - vou? / To - do a - mor, De on - de - vim? / so - bre - mim,'. The piano accompaniment includes chords: Gb7(9), Fm6(9), D7(9#5), Gm7(9), and Db7(9#11). The score is marked with '24' and '28' at the beginning of the piano parts.

Figura 63: Hemíolas na seção A de Oduduá (c.24) [Faixa 15]

A seção B segue enfatizando as *hemíolas*. Em contraste, Moacir faz exatamente o oposto: a harmonia agora é funcionalmente óbvia, com preparações IV V (c.40); II V (c.42); II V (c.44) V/II-V/V-V (c.46). Em coerência com este contraste em relação à seção A, agora as hemíolas sobre as trocas dos acordes propõem apenas consonâncias, encontrando correspondências nas tríades básicas dos acordes:

(c.40-41) sol: fundamental - 5

(c.43-44) sol: fundamental - 5

(c.44-45) sol: 13 - 3

(c.30-31) si: 3

Figura 64: Hemíolas na seção B de Oduduá (c.40)

### 3.8 DA LINHA-GUIA, ÀS HEMÍOLAS, AO *CROSS RHYTHM* CHEGANDO À POLIRRITMIA

A música de Moacir é difícil de gravar voz por voz, uma voz a cada vez, tudo deve funcionar ao mesmo tempo, é preciso compreender o que está acontecendo. As notas graves e a melodia sempre “dançam” juntas, ritmo e notas “dançando” todo o tempo, é como em Bach, baixo e melodia, é tudo o que se precisa para fazer música. As vozes intermediárias vão tecendo o seu caminho, não são verticais, são horizontais.  
(RAY PIZZI apud DIAS, 2010, p. 127).

Moacir Santos manipulava os conceitos de *cross rhythm* das hemíolas, avançando em direção à polirritmia, o que representa esta observação do saxofonista e fagotista Ray Pizzi. Moacir utilizou tais conceitos de maneira a intensificar referências e menções às estruturas e significados afro-brasileiros dentro do contexto da música popular e do *jazz* americano.

Lacerda traz a concepção sobre o que é o *cross rhythm* nos “gêneros musicais tradicionais do Brasil”:

Uma relação em *cross rhythm* se dá no caso de sobreposição de configurações rítmicas em partes instrumentais diversas baseadas em **valores rítmicos diferentes, mas constantes**. Estas configurações possuem um ponto de convergência e se relacionam habitualmente nas razões de 4:3 e 3:2. O conceito pode também ser empregado no caso de estruturas linearmente combinadas, isto é, de forma justaposta em uma mesma parte instrumental. (LACERDA, 2003, p. 208, grifo nosso).

Dentre tantos entendimentos e significados que o conceito de polirritmia pode suscitar, Arom (1998) discute em *African Polyphony and Polyrhythm: Music Structure and Methodology* como mesclados e difusos entre os discursos atuais sobre polirritmia as percepções rítmicas de: *ostinato, imitation, melodic counterpoint, polyrhythm, rhythmic counterpoint, the hocket technique*. Ainda diz que “embora esta tentativa de classificar as diferentes técnicas encontradas na polifonia africana, eu tenho sido bastante ciente dos reduzidos e abstratos aspectos de algumas de minhas descrições” (1991, p. 44). Arom anuncia a definição geral que adota de polirritmia através do *The Harvard Dictionary of Music*, que nos dá uma descrição clara, direta e geral. Grifo o trecho que é de interesse aqui:

A utilização simultânea de contundentes ritmos contrastantes, em diferentes partes do tecido musical. Em certo sentido, toda música verdadeiramente contrapontística ou polifônica é polirrítmica, visto que a variedade rítmica em partes simultâneas mais do que qualquer outra coisa, confere às vozes internas a individualidade que é essencial para o estilo polifônico. Geralmente, entretanto, o termo é restrito aos casos em que **a variedade rítmica é introduzida como um efeito especial que é freqüentemente chamado de "cross rhythm"** (APEL 1970, p. 687, grifo nosso).<sup>59</sup>

Lacerda (2002, p. 15) apresenta como referencial para pensarmos e adaptarmos à realidade polirrítmica afro-brasileira o conhecido esquema de A.M. Jones em *Studies in African Music* (1959) “que leva em conta as fontes sonoras materiais, no qual o conjunto orquestral é dividido segundo três camadas funcionais”:

- a) Camada básica;
- b) Camada cruzada;

---

<sup>59</sup> The simultaneous use of strikingly contrasted rhythms in different parts of the musical fabric. In a sense, all truly contrapunctual or polyphonic music is polyrhythmic, since rhythmic variety in simultaneous parts more than anything else gives the voice-parts the individuality that is essential to polyphonic style. Generally, however, the term is restricted to cases in which rhythmic variety is introduced as a special effect that is often called "cross rhythm". (APEL, 1970, p. 687).

c) Camada improvisatória.

O que aqui chamamos de “camada básica” tem a função de explicitar o referente de densidade – o timeline –, a linha-guia, tocada pelo agogô. Os atabaques rumpi e lé representam a materialização da camada cruzada, na qual a articulação rítmica de uma das mãos do tocador executa a linha-guia, sincronizando-se à primeira camada e a outra mão executa uma linha complementar, o que forma a camada cruzada. Já o rum é o único instrumento que sola e tem liberdade para criar variações, o que o situa na camada improvisatória. (LACERDA, 2002, p. 15).

Sobre a significância da sobreposição destas camadas que estruturam a rítmica africana, o musicólogo ganense Kofi Agawu discorre que a linha-guia articula-se como um ponto de referência, uma demarcação do “período” (AROM, 1998), como um pano de fundo estruturador na exposição destas camadas pelos improvisadores:

(...) a importância funcional das várias camadas tem um julgamento de valor implícito, a saber, que o material com mais significância (estruturalmente falando) é a linha-guia de fundo, e que ao movermo-nos do fundo para a frente, ou do padrão básico para o padrão improvisatório, a significância do padrão diminui.(...) Mas nós sabemos que a linha-guia, mesmo indispensável, não faz mais que prover um ponto de referência, enquanto o tambor líder expõe o verdadeiro conteúdo da peça (...), e, nesse sentido, articula a estrutura da peça. (AGAWU, 1986, p. 71).

Neste sentido, percebo que a polirritmia nesta concepção, visto seu “esvaziamento”, ou ausência no âmbito da música popular de segmento urbano, surge como um conceito quase particular ao contexto religioso afro-brasileiro, de sobreposição de camadas como na forma que diz Arom (1991, p. 407), em “uma superposição *ordenada* e coerente de eventos rítmicos diferentes”. Fonseca (2003), em direção a estas constatações de Agawu e Arom, traça a ponte com a polirritmia como acontece neste ambiente, onde “é freqüente que, especialmente a execução do rum, crie ambientes rítmicos conflituosos entre as partes pela mudança do apoio métrico do período”, pois esta mudança do apoio métrico do rum baseia-se em alternar entre a pulsação quaternária e ternária sobre uma mesma linha-guia. Segundo o autor, a camada básica, que em sua pesquisa foca na função do gã, é fundamental para guiar os instrumentistas, pois “quando isso ocorre, fica evidenciado o caráter das linhas-guia como linhas de orientação para os executantes, já que é por meio delas que os alabês podem retomar a métrica” (FONSECA, 2003, p. 107).

Exemplificando a polirritmia, abaixo uma das linhas-guia de 12 batidas, que são as “mais produtivas” dentro do repertório afro-religioso, como já visto, as mais tocadas. Podem ser subdivididas com 4 ou com 7 golpes pelo gã, gerando assim a *assimetria regular*, as *hemíolas* e a *polirritmia*. Basicamente, diferenciam-se quanto aos tipos de execução e

improvisação do *rum* - o terceiro atabaque - e quanto à suas funções litúrgicas (FONSECA, 2003).

Como exemplo o toque *Kakaká-umbó*, que é um tipo de toque onde o *gã* marca a linha de 12 batidas com 7 golpes e os atabaques *rumpi* e *lé* fazem a mesma base do *alujá*. Sua linha-guia, executada pelo *gã* é dentre todas, “a mais comumente encontrada e funciona como uma estrutura padrão, intercambiável entre a variedade dos toques de 12 batidas” (FONSECA, 2003, p. 121). É de fato, uma estrutura rítmica africana muito referenciada, como exemplo entre os trabalhos de Lacerda (2003), Nketia (1974), Kubik (1979), Arom (1991) e Mukuna (1979):

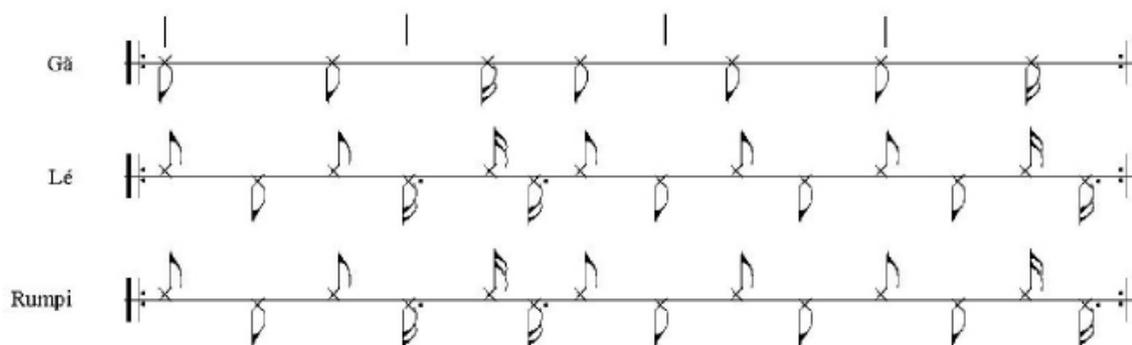


Figura 65: *Kakaká-umbó* (FONSECA, 2003, p. 123)

No exemplo abaixo, resumo a estrutura dos toques mais “produtivos”. Nestes toques de 12 batidas, a *hemíola* surge pela resultante rítmica entre as camadas da pulsação (linhas horizontais) e a linha-guia do *gã*, na proporção 2:3. Ou seja, 4 pulsos sobre 6 colcheias. Os atabaques *rumpi* e *lé* dividem a linha-guia em 12 batidas, 3 golpes por pulso. O atabaque *rum*, de função improvisatória, pode tanto respeitar estas divisões e repeti-las, quanto interpretar a linha-guia em três pulsos e subdividi-los (em valores binários ou ternários) o que cria a *polirritmia* 4:6:12:3. Este 3 pode gerar 6, 9, ou 12 subdivisões. Exemplificando em um quadro geral:



Figura 66: Polirritmia das linhas-guia de 12 batidas

Um exemplo do uso da *polirritmia* por Moacir Santos, para além de relações entre figuras que constituem apenas hemíolas, inserindo-o nesta concepção polirrítmica de *cross rhythm* está na introdução da música *Suk-Cha*, gravada pela primeira vez no LP Saudade, e regravada no projeto Ouro Negro.

### 3.9 ELABORAÇÕES DA POLIRRITMIA: ANÁLISE DE *SUK-CHA*

A introdução de *Suk-Cha* traz a malha polirrítmica das três camadas independentes, que tocam nas questões trazidas acima, sendo possível entrever concepções análogas:

- |                                                   |                          |
|---------------------------------------------------|--------------------------|
| 1. linha do contrabaixo                           | 1. Camada básica         |
| 2. harmonia – violão /piano; bateria/güiro/afoxé. | 2. Camada cruzada        |
| 3. melodia – trompa                               | 3. Padrão improvisatório |

1: O contrabaixo trará concepção similar a “camada básica” como: linha-guia, ostinato, “período”

2: A harmonia e a percussão interpretarão uma “camada cruzada” em: semínimas pontuadas, compondo a sensação de “*cross rhythm*”

3: A melodia interpreta analogamente, um “padrão improvisatório” através de: uma melodia bastante livre, que é aberta à improvisação.

A seguir, a transcrição como no Cancioneiro Ouro Negro. Foi notada no compasso 2/2, certamente a maneira mais clara de representá-la graficamente, com o objetivo de otimizar a leitura:

The musical score consists of five systems. The first system shows a bass line and a guitar part with a first ending bracket. The second system includes a melodic line for guitar with the instruction "1ª vez: tacet" and a guitar part with chord diagrams. The third system continues the guitar part with chord diagrams. The fourth system shows a melodic line for guitar and a guitar part with chord diagrams. The fifth system concludes the piece with a final chord diagram.

Chord names and diagrams are as follows:

- System 1:  $C_{maj}7^{(6)}$ ,  $D_{\flat}maj7^{(6)}$ ,  $E_{\flat}maj7^{(6)}/C$ ,  $D_{maj}7^{(6)}$ ,  $D_{\flat}maj7^{(6)}$
- System 3:  $C_{maj}7^{(6)}$ ,  $D_{\flat}maj7^{(6)}$ ,  $E_{\flat}maj7^{(6)}/C$ ,  $D_{maj}7^{(6)}$ ,  $D_{\flat}maj7^{(6)}$ ,  $C_{maj}7^{(6)}$

Figura 67: Introdução de Suk-Cha. [Faixa 16]

Visando compreender *graficamente* a polirritmia deste trecho, secciono-a na partitura, que reescrevo e interpreto logo a seguir:

The image displays a musical score for the introduction of Suk-Cha, featuring multiple staves. The score is divided into two systems, each containing a bass line, a vocal line, and a piano accompaniment. The bass line is marked with blue boxes, the vocal line with red boxes, and the piano accompaniment with green boxes. The chord labels are: Cmaj7(6), D♭maj7(6), E♭maj7(6)/C, Dmaj7(6), and D♭maj7(6). The first system includes a '1ª vez: tacet' instruction. The second system includes a '5' marking in the piano accompaniment. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Figura 68: Seções da introdução de Suk-Cha.

Sigo esclarecendo as camadas, no objetivo de compreender a *polirritmia* que percebemos como fenômeno auditivo de uma “tensão estrutural” que gera a “dissonância métrica” (AGAWU, 1986, p. 70) deste trecho.

O que é transcrito graficamente em um trecho de 4 compassos, auditivamente surge o efeito de uma polirritmia que tem por princípio dividir 16 pulsações e seus 32 “valores operacionais mínimos” (AROM, 1991) – o valor da colcheia - em três camadas independentes. Além da interpretação rítmica, levanto pontos que propõem independência das camadas quanto aos aspectos melódicos e harmônicos.

### 1. “Camada básica”: contrabaixo



Ao fim, Moacir “resolve” esta *polirritmia* “enxertando” uma semínima com um último acorde de C7M(6), sincronizando assim com a linha melódica do contrabaixo e fechando o período de 16 pulsações. Transcrevo esta semínima ocupando um compasso 2/8, o que indica sua função rítmica de “resolver” a trama.

Na primeira exposição, a semínima é ausente, e a harmonia do piano/violão inicia pelas colcheias pontuadas. Por isso, em relação ao contrabaixo que guia auditivamente esta introdução, esta semínima iniciaria o período ocupando o primeiro pulso, como fica claro após os ritornelos:

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'piano/violão' and contains five measures of chords: Cmaj7(6), D♭maj7(6), E♭maj7(6), Dmaj7(6), and D♭maj7(6). The bottom staff is labeled 'contrabaixo' and shows a melodic line in 2/8 time, consisting of eighth notes and quarter notes across five measures.

Figura 71: Harmonia de *Suk-Cha*.

A seção percussiva, composta por bateria, *güiro* e afoxé, sugere as divisões das pulsações de um compasso quaternário. O chimbal da bateria marca duas mínimas. O afoxé subdivide o compasso em colcheias. Surge mais um instigante deslocamento contramétrico gerado pelo *güiro* em relação à harmonia e ao contrabaixo, que acentua a segunda colcheia da primeira e terceira pulsações<sup>61</sup>, gerando uma hemíola:

The image shows three staves of percussion notation. The top staff is labeled 'chimbal bateria' and shows two eighth notes followed by three measures of rests. The middle staff is labeled 'güiro' and shows eighth notes with accents in the first and third measures, followed by three measures of rests. The bottom staff is labeled 'afoxé' and shows eighth notes with accents in the first and third measures, followed by three measures of rests.

Figura 72: Percussão de *Suk-Cha*

<sup>61</sup> Na gravação do Ouro Negro (2001), este güiro traz uma divisão diferente da gravação original de Saudade (1974), sem a contrametricidade, em referência rítmica ao son, gênero afro-cubano. A bateria executa uma levada guiada pelo contrabaixo, além da marcação do chimbal.

### 3. “Camada improvisatória”: trompa

No jogo polirrítmico de *Suk-Cha*, a melodia da trompa basicamente orienta suas escolhas *intervalares* pela progressão harmônica do piano/violão. Basicamente, pois insere por vezes intervalos que não correspondem à harmonia, criando algo de independência, de forma desvinculada, “*outside*” (LEVINE, 1995, p. 183-192).

Portanto, a melodia segue de maneira geral, dependente da harmonia em relação às suas alturas. A divisão da colcheia pontuada na harmonia sugere a orientação que pode ser transcrita como 9/8 e 6/8, tendo como referência as trocas dos acordes na progressão harmônica e suas relações intervalares com a melodia.

Sob os pontos abaixo, novamente chamo atenção para notas “independentes” da harmonia, tensões com sonoridade “*outside*”:

Figura 73: Melodia e harmonia de *Suk-Cha*

Figura 74: Melodia e harmonia de *Suk-Cha*

A coda final de *Suk-Cha* relembra a introdução. O contrabaixo inicia com 4 semínimas, excluindo a primeira semínima do anterior 5/4 do contrabaixo e 2/8 da harmonia. Em seguida, com as repetições, a estrutura rítmica da introdução prossegue, terminando em *fade-out*. Uma nova harmonia traz o mesmo ritmo. A melodia abre espaço para uma “camada improvisatória” de trompa no original LP *Saudade* (1974), e no *Ouro Negro* (2001) o improviso é do saxofone:

The image displays two systems of musical notation for the Coda of *Suk-Cha*. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment is divided into two parts: the right hand (treble clef) plays chords and arpeggios, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic bass line. The chord symbols above the vocal line are Cmaj7<sup>(6)</sup>, D♭maj7<sup>(6)</sup>, C<sup>(add9)</sup>, and Fm/B♭. The first system is numbered 59 and the second system is numbered 63. The second system ends with a 'fade-out' instruction.

Figura 75: Coda de *Suk-Cha*

A seguir trago uma partitura que visualiza *graficamente* como a polirritmia das três camadas de *Suk-Cha* acontece: Melodia/harmonia sincronizam harmonicamente, e contrabaixo e percussão são independentes ritmicamente, gerando as três camadas:

The image shows a musical score for the Polirritmia of *Suk-Cha*, featuring six different instruments. The staves are arranged vertically. From top to bottom: **trompa** (trumpet) in 2/4 time, **violão/piano** (guitar/piano) in 2/4 time, **contrabaixo** (double bass) in 2/4 time, **chimbal bateria** (conga) in 2/4 time, **güiro** (guiro) in 2/4 time, and **afoxé** (foxão) in 2/4 time. The score illustrates the polyrhythmic relationship between these instruments, with the melody and harmony synchronized harmonically, while the bass and percussion have independent rhythmic patterns.

Figura 76: Polirritmia de *Suk-Cha*.

The musical score for Suk-Cha is presented in six staves. The top staff is for Trompa (trumpet), followed by violão/piano (guitar/piano), contrabaixo (double bass), chimbau bateria (conga), güiro (güiro), and afoxé (afoxé). The music is in 8/8 time and features a complex, layered rhythmic structure with various note values and rests.

Figura 77: Polirritmia de Suk-Cha – repetição do período.

Concluo a percepção de tal polirritmia considerando-a em termos aditivos e polirrítmicos segundo a imparidade rítmica e metodologia de Simha Arom. Resumindo, a introdução de *Suk-Cha* é:

- Um “período” de 16 pulsações, com ritornelos;
- Colcheia é o “valor operacional mínimo” do “período”. Portanto, 32 valores; e
- Tal “período” é dividido em três camadas. Aditivamente, executam em valores ternários e binários, produzindo a “imparidade rítmica”.<sup>62</sup>

1. Camada básica: contrabaixo - 10, 6, 10, 6 ou 3 3 2 2 2 , 2 2 2 , 3 3 2 2 2, 2 2 2.

2. Camada cruzada: violão/piano - 2 9 9 6 6 ou 2 , 3 3 3 , 3 3 3, 3 3 , 3 3.

bateria/güiro/afoxé - 8 8 8 8 ou 2 2 2 2, 2 2 2 2 , 2 2 2 2, 2 2 2 2.

3. Camada improvisatória: trompa

Para o fim deste capítulo, retomo alguns pontos expostos nas análises. Moacir Santos, em suas levadas originais, “africaniza” a rítmica brasileira dos anos de 1960 no sentido de Lopes (2005). Sua seção rítmica intensifica os conceitos de imparidade rítmica e

<sup>62</sup> “A imparidade rítmica se funda sobre o princípio da aumentação, realizada por intercalação progressiva de quantidades binárias em configurações delimitadas por quantidades ternárias”. (AROM, 1991, p. 431). No caso acima, as “quantidades ternárias” são referentes à harmonia, nas colcheias pontuadas. As binárias correspondem à percussão. O contrabaixo intercala valores ternários e binários.

contrametricidade e assimetria por meio da técnica do *mojo*, que parece referenciar linhas-guia do samba, assim como do contexto afro-religioso, como o *alujá*, o *agabi*, *ibim* e o *ijexá*.

Dentro da constatação de sua composição para seção rítmica, busquei me deter, explicitar e analisar justamente seus ritmos “originais”, para além dos que o compositor utiliza constantemente em uma referência mais direta e facilmente identificáveis dentro da ampla rítmica dos gêneros brasileiros como samba, maracatu, marcha-rancho, baião, choro, e até mesmo o *ijexá*.

O pensamento de uma *Gestalt* básica, de onde é possível derivar novas formas obtidas da combinação ou variação de padrões originais, que tenta compreender e controlar uma imensurável variedade de matrizes parece acomodar sua originalidade rítmica e criação a partir de bases rítmicas das principais linhas-guia.

Através da linha-guia do samba e dos toques afro-brasileiros, é possível entrever analogias entre samba, *alujá*, *agabi*, bossa-nova e o *mojo*. E ainda, a criação de levadas quinárias a partir destas bases.

Como visto, Moacir também trabalhou ritmicamente em camadas, seja pela transposição para seu conjunto orquestral de toques como o *ibim* e o *alujá* ou pela polirritmia a partir da independência das três camadas texturais.

Acredito que o compositor procurou intensificar referências simbolicamente afro-brasileiras pela percepção do “esvaziamento” que ocorreu na música popular de segmento urbano, com conceitos como *cross rhythm* e hemíolas, que teriam sido “dispensados”, “esvaziados” ou “ofuscados” e que foram por ele também trabalhados e analisados aqui melodicamente em direção ao desenvolvimento motivico-melódico, além apenas da noção rítmica e percussiva. A polirritmia considerada anteriormente vai em direção a analogias ao contexto religioso afro-brasileiro de três camadas, e em uma análise mais distante, mas possível, ao contexto africano, transpostas para seu conjunto orquestral.

No contexto político-musical-cultural brasileiro da década de 1960, sua música levanta articulações com o meio erudito-popular-nacional, pela busca da rítmica afro-brasileira, seja por meio de sua identidade, vivência, ou pesquisas como exemplo da Orquestra Afro-Brasileira, assim como intenções de outros compositores nestes influxos modernos, afro-brasileiros e nacionalistas desta década, como Guerra-Peixe, José Siqueira, Camargo Guarnieri, Edu Lobo, Baden Powell e Vinícius de Moraes.

#### 4 MAS QUAL MODAL? CONCEPÇÕES

O conceito de *modo* que utilizarei aqui, parte da noção básica da organização intervalar das notas musicais no limite de uma oitava, ou seja, “a maneira como as notas estão situadas em relação a um determinado som central” (PERSICHETTI, 1985, p. 29). Tendo em mente a ampla conotação que o conceito de modalismo adquiriu ao longo da história da música, através de seus diferentes usos, buscarei primeiramente expor alguns conceitos centrais sobre a concepção que a prática modal e o termo modalismo adquiriram na música popular brasileira e jazz dos anos de 1960, em direção especificamente ao momento, lugares e contexto de arte e cultura que valorizaram e intensificaram esta prática.

Compreende-se que desde a antigüidade grega, os modos amalgamam um conjunto de características estruturais internas, assim como significados extra-musicais, em conotações simbólicas das mais diversas, que também lhes são constantemente atribuídas no contexto da música popular:

[...] agrupamentos determinados de intervalos sobre uma escala caracterizada, fórmulas rítmicas e melodias típicas, tessitura e timbre de voz [...] e instrumentos definidos. O conjunto estava ligado a uma idéia social, religiosa, moral ou outra, determinada e, por conseguinte, perfeitamente simbólica. (COTTE apud FREITAS, 2008, p. 267).

A percepção de que modos são capazes de conduzir referências simbólicas ao contexto a partir do qual emerge qualquer prática musical obviamente não são especificidades exclusivas da antiga cultura grega, da qual a teoria da música popular que utilizamos hoje herda e expande nomenclaturas, como jônio, mixolídio(#11), etc. Tais definições aplicam-se aos modos desenvolvidos pela teoria ao longo da Idade Média e Renascimento, assim como são amplamente aplicadas à teoria da música popular atual.

Contudo, é necessário para a compreensão da música que focalizo neste trabalho ter em mente as apropriações e manipulações da prática modal através do contexto da música popular brasileira e seus desdobramentos com o *jazz*, através de seus principais personagens, teóricos e músicos atuantes, visto que a “*reinvenção do modal* pela música popular atual é parcial, impura, modificada e auto-elaborada (...) A diferença *modal* não cabe na pura arrumação da *escala*, é preciso *ouvir o modo em seu mundo* (FREITAS, 2008 p. 268)”. Assim, o que deve ficar claro é a utilização, noção e teorização da prática harmônica dentro do contexto do objeto de estudo aqui determinado, a música popular brasileira dos anos de

1960, entrelaçada aos desenvolvimentos do *jazz* da mesma época. Esta constatação da diversidade de repertórios e épocas, gerando significações diversas acerca da teorização de um determinado elemento musical como o modalismo, é percorrida por Freitas, levantando a relevância do contexto artístico e cultural em que a obra musical se insere. Grifo o trecho a que me refiro:

Toda teoria *modal* só existe “no interior de um *corpus* dado” (NATTIEZ, 1984, p. 229), i.e., deve mencionar, ou pressupor, alguém ou algum gênero, estilo, obras, **época e lugar emblemáticos da existência de um mundo/música** diretamente vinculado a essa teoria. Na cultura *modal* do renascimento a música de Josquin é referência para as teorias de Glareano, Willaert é referência para Zarlino e, na teoria da música popular, esse tipo de vinculação também é necessária. Para formar idéia do que seja o *modalismo* europeu pré-tonal, temos que nos deter em algum cantochão, *missa, madrigal, moteto*, etc. Pois é aí, (...) **imerso em seu contexto de arte e cultura, que o modo alcança sentido** (...). E a validade dessa observação é dupla, pois tudo isso se aplica igualmente à *música popular atual*. Imerso em seu mundo o músico popular possui enorme erudição no entendimento de um termo como *dórico*, uma *ordem* específica de alturas que engloba e exclui grandezas de repertório, estilo, técnica, instrumentos e a maneira de tocá-los, obras e músicos expoentes, filiações, ideologias, identidades, territorialidades e concepções de vida e arte”. (FREITAS, 2008, p. 271, grifo nosso).

Pela ampla concepção que a prática modal pode suscitar, Freitas (2008, p. 268) mapeia em uma “ordenação hipotética” oito diferentes campos de entendimento, que seriam vinculados a diferentes concepções do que o fazer modal abarcou até hoje. Partem da antigüidade grega, chegando ao *jazz* modal dos anos de 1960. Levanto-os no propósito de anunciar que na música de Moacir Santos, assim como nos desenvolvimentos da música popular e *jazz* a partir dos fins da década de 50, os três últimos campos podem interpretar sobre a *concepção* musical de sua prática harmônica.

O 6º campo de “entendimentos (e de desentendimentos)” acrescenta o *modal* como produtiva ferramenta didática na manipulação e interpretação da tonalidade quando expandida em direção às inúmeras possibilidades de substituição e acréscimo de tensões. *Assim, o termo modo não exclui o tonal*, tampouco descaracteriza-o. Os *modos* são compreendidos como “subconjuntos funcionalizados em um sistema de relações diatônicas francamente harmônico, tonal e contemporâneo” (FREITAS, 2008 p. 272). Neste sistema aprende-se que os acordes automaticamente convertem-se em respectivas escalas dos acordes, em uma perspectiva comum nas chamadas teoria da música popular, *jazz theory*, ou *chord/scale theory*.

Os compositores eruditos do século XX inauguraram um 7º campo de teorias e práticas modais. O estudo teórico do compositor norte-americano Vincent Persichetti, que surgirá como referência aqui, fundamenta o que pode representar essa abordagem ao “*modal*

que surge *depois da tonalidade*”, pois “praticamente todos os conceitos encontrados no estudo sobre os *materiais da escala* desenvolvido por Persichetti são encontrados também nas práticas teóricas da música popular atual” (FREITAS, 2008, p. 273). Através do uso dos modos gregos, associados às escalas sintéticas, compositores como Debussy, Satie, Sibelius, Britten, Milhaud, Bartók, Ravel, Stravinsky, *buscam a ampliação da tonalidade* através de práticas que referenciam contextos modais, e “introduziram no repertório de concerto toda uma nova gama de sonoridades onde o *modal* reencontra autonomia se reinventando como sistema emancipado e independente da *esgotada* tonalidade harmônica” (FREITAS, 2008, p. 269), assim como as incursões modais na produção da música popular, sejam por Miles Davis, John Coltrane, Egberto Gismonti, Guinga, Baden Powell ou Moacir Santos. Traçando paralelos a esta prática com a música popular:

Tanto como fenômeno de *arte moderna* – onde o *modalismo* pode ser visto como mais um dos *ismos* do século XX –, quanto como contribuição teórica e técnica, esse campo se fez notar nas práticas teóricas da música popular e também na sua produção artística. No ambiente da música popular, quando falamos dos *modos dórico, frígio, eólio*, etc., “podemos estar tratando não dos modos litúrgicos da era medieval-renascentista e nem tão pouco dos funcionalizados *modos* dos acordes da tonalidade harmônica, mas sim dessa concepção *modal pós-tonal* que propõe chamar os *modos* de *coleções diatônicas*”<sup>63</sup>. (FREITAS, 2008, p. 269).

A música popular a partir dos fins da década de 1950, objeto de estudo aqui, comporta mais especificamente o 8º campo de entendimento. Muito da música popular urbana, através de diversos de seus personagens, nutridos e influenciados por práticas tonais e pós-tonais da música de concerto paralelamente aos desenvolvimentos transnacionais do *jazz* e música popular brasileira promovem um grande repertório de “músicas percebidas como *étnicas* que, para nossos ouvidos *tonais*, se conservam *modais*” (FREITAS, 2008, p. 269). A corrente onde explicitamente se manifestam as “*tradições modais e populares de antes, de durante e de depois da tonalidade*” (FREITAS, 2008, p. 269), e promoveria a mais forte influência no tratamento e concepção do modalismo como ferramenta para composição e improvisação, é sem dúvida o *jazz modal* do final dos anos de 1950 e posterior década de 1960:

Nesse *jazz* o *modal* faz parte de um complexo *projeto do ethos moderno* (RAMSEY, 2003, p. 98) que, transversalmente, foi se expandindo ao longo do século XX tomando parte de um novo diálogo cultural transatlântico manifesto numa música que resulta não somente do atrito com a grande narrativa da música culta ocidental

---

<sup>63</sup> Para Straus (apud FREITAS, 2008, p. 273), “a coleção diatônica é qualquer transposição das sete ‘notas brancas’ do piano [...] essa coleção é, com certeza, a fonte referencial básica para toda a música tonal ocidental”.

(grega, européia, modal, tonal e pós-tonal), mas antes sobrevêm da monumental dispersão que se dá no transcurso da *diáspora negra*. Neste outro cenário o *modal* também se contrapõe ao *tonal*, mas essa contraposição possui motivações e propriedades completamente diferentes daquelas dos *ismos* da vanguarda da alta cultura ocidental (embora, vez por outra, algumas pessoas percebam pontos de convergência entre esses dois mundos *a-tonais*). A aparição da solução *modal* no mundo do *jazz* ocorre por diversas motivações musicais e extra-musicais. (FREITAS, 2008, p. 270)

Este “*ethos afro-americano do jazz modal*” (FREITAS, 2008, p. 270) do fim dos anos 1950 foi amplamente disseminado pelas músicas populares do mundo (KAHN, 2007, p. 71), e também influenciou marcadamente o Brasil. Na década que se segue, a prática de diversos músicos e compositores influenciados pelas propostas jazzísticas encontra o propósito e sua tarefa justamente em negar, fugir, confundir ou expandir a tonalidade, “*desterritorializar e reterritorializar* todo tipo de escalas (...) que junto das incontáveis *escalas sintéticas* (que são de lugar nenhum e por isso são de todo mundo) se mesclam aos *modos* diatônicos da catequese cristã ocidental” (FREITAS, 2008, p. 271).

Em uma conclusão sobre qualquer tentativa de abarcar o significado e atribuições relacionadas ao termo *modal* hoje em uso, Freitas expõe que pela tamanha difusão do conceito, para seu tratamento devem ser manipulados os sentidos teóricos diretamente relacionados ao contexto e cultura que desenvolveu tal prática:

Como resultado do compromisso com esse tipo de mapeamento temos que, o que quer que seja, *o modal não é um conceito homogêneo, puro e estático que se define e se sustenta sozinho* (parafrazeando WILLIAMS, 2007, p. 391). O *modal* é parte de cenários amplos, sua compreensão depende de diferenciações ou localizações (históricas, geográficas, de gêneros, estilos, etc.) das diversas concepções teóricas e realizações artísticas que, agrupadas a partir de suas tradições, relações sociais e dos seus valores culturais, com incontestável direito e segurança, expressam sentidos alternativos e diferentes. Consagrados e inevitáveis os nomes gregos (e suas misturas) se movem com muita facilidade, cheios de uma certeza que espalha a confusão ainda mais. Termos como *dórico*, *mixolídio*, *superlórico*, *escala simétrica*, *eólio b5*, *lídio b7*, etc., são palavras-chave que abrem mundos, e por isso devem ser observadas dentro da densidade **de seu contexto específico** para que possamos usá-las com seriedade. (FREITAS, 2008, p. 271, grifo nosso).

Sigo neste capítulo apresentando o tema do modalismo, prática expressa na construção do repertório de Moacir Santos. Apresento e discorro sobre seu conceito do fazer modal, compreendendo práticas musicais que alicerçam bases e sonoridades em sua música.

O repertório aqui estudado foi composto desde fins da década de 1950 a meados de 1970, quando a cena musical brasileira intensifica a prática do modalismo a partir de duas fontes: a busca e afirmação de elementos nacionais, entrelaçados aos desenvolvimentos do *modal jazz* que paralelamente emergiam nos Estados Unidos.

#### 4.1 O MODALISMO NA MÚSICA BRASILEIRA DOS ANOS 1960

O potencial hermenêutico de uma música devia situar-se em sua singularidade, em sua ausência de relação com qualquer outra música, e por último à música Ocidental [...] Uma reversão do cânone ocorreu desta forma, quando a verdadeira música do Outro era a música ocidental considerada arte. Isso foi menos uma questão de se rebelar contra o cânone da música ocidental do que uma virada aos cânones cada vez mais numerosos e mais atraentes de músicas não-ocidentais.<sup>64</sup>  
(BOHLMAN, 1992, p. 121)

O tom de alteridade que subjaz a fala de Bohlman, norteia a percepção a partir dos estudos culturais e etnomusicologia dos fins dos anos 1950, e atua de alguma forma, sincronicamente às buscas de compositores, intérpretes e ouvintes pelos fascinantes repertórios do “outro” não-ocidental e “moderno” que marcaram esta década.

Esta alteridade acompanha conclusões e percepções acerca das práticas do modalismo na música brasileira da década de 1960. O modalismo ressurgiu na cena musical brasileira como uma estratégia composicional que alimenta o prosseguimento do processo de construção e renovação das nossas “brasilidades”, “africanidades” e “identidade nordestina” (MCCANN, 2004, p. 97-128) através de pesquisas de “outros” repertórios como fonte de inspiração. Notavelmente nestes anos, intensifica-se a pesquisa de campo, inserção e o elogio a elementos considerados afro-brasileiros e nordestinos, articulados mutuamente entre discursos dos representantes eruditos modernistas buscando pelos nossos nacionalismos, como César Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri e José Siqueira quanto dos principais porta-vozes da música popular, como Edu Lobo, Baden Powell, Dorival Caymmi, Vinícius de Moraes e Moacir Santos. A busca por sonoridades alternativas à tonalidade será manifesta:

Na mesma direção atua o repertório dos compositores aqui estudados: Baden, Edu Lobo e Milton. Seus repertórios não são exclusivamente modais, mas, da forma demonstrada, o modalismo se associou a uma questão de identidade e afirmação de brasilidade associado aos aspectos rítmicos e aos assuntos abordados nas letras. Além disso, em uma mesma canção foram **utilizados procedimentos modais e**

---

<sup>64</sup> The hermeneutics potential of a music must lie in that music uniqueness, in it's bearing no relation whatsoever to any other music, least of all to Western music (...) A canonic reversal therefore occurred, in which the true music of the Other was western art music (...) This was less a matter of rebelling against the canon of Western art music than a turning to the rather more numerous and more enticing canons of non-western music (BOHLMAN, 1992, 121).

**tonais**, sendo o último utilizado principalmente nos refrões dos afro-sambas. Essa identidade, como se afirmou, foi construída através da alteridade, quer dizer, através do diferente e do diferencial que a riqueza étnica do Nordeste, afro no caso baiano, manifesta. (TINÉ, 2003, p. 160, grifo nosso).

A “africanidade” sempre figurou em obras de diversos compositores desde décadas anteriores a 1960 na música brasileira. Para Tiné (2008) o fazer modal desta década, que levanta através de sua pesquisa etnográfica como um atributo expressamente presente no “campo étnico do nordeste” através de tradições como capoeira, candomblé, coco, catimbó e cantoria nordestina, havia sido “neutralizado” a partir dos anos de 1930 pelos processos da cultura de massa, era do rádio e indústria do disco. Este conceito de “neutralização” compreende que certos elementos musicais ligados à cultura popular ou folclore teriam sido deixados de lado, esquecidos ou reprimidos na sua interpretação, incorporação ou ressignificação pelos músicos do ambiente urbano, radiodifusão e gravação, como exemplo o modalismo apresentado por Tiné (2003), em um processo similar ao “esvaziamento” da polirritmia considerado por Lacerda (2005), em percepção muito similar ao processo de social de “ofuscamento” de Seigel, (2009).

De fato, a ascensão do samba como símbolo brasileiro marcava o enquadramento das africanidades brasileiras tonalmente, dos pontos de vista melódico e harmônico. Fontes musicais como o samba e a religião a esse tempo eram baseadas na transmissão de seu conhecimento apenas por meio da oralidade. Alguns dos maiores representantes vinculados a estas tradições estavam inseridos em um mercado profissional que lidava com a tonalidade, o que de certa maneira “neutralizou” alguns elementos centrais da musicalidade das tradições religiosas afro-brasileiras e nordestinas, como o modalismo, além dos elementos rítmicos já mencionados no *cross rhythm* das hemíolas e polirritmia, e ainda interpretação em *offbeat* (LACERDA, 2005):

Compositores como Pixinguinha, Sinhô e Noel Rosa, entre outros, trabalharam, é de supor, no sentido de uma estilização tonal do gênero. Quer dizer, parece ter havido uma neutralização dos elementos modais – como os pentatônicos da cultura afro-brasileira – nessa estilização. (TINÉ, 2008, p. 16).

A maneira como o modalismo é inventado e ressignificado na música popular de Moacir Santos, Baden Powell, Hermeto Pascoal, Edu Lobo, entre outros a partir da década de 1960 terá sincronia e articulação tanto ideológica quanto profissional com as incursões e buscas pelos nacionalismos dos modernistas de segunda e terceira geração “como Edino Krieger, Ernest Mahle, Ernest Widmer, Guerra-Peixe, José Siqueira, Marlos Nobre, Osvaldo

Lacerda” (TINÉ, 2008, p. 107). Apresento resumidamente a como pode ser constatado o uso do modalismo como “material étnico” a partir da década de 1950 pelos compositores de concerto mais influentes, em referência ao ambiente afro-brasileiro, nordestino, nacional:

Na obra de Paz (2002) todos compositores eruditos brasileiros ligados de alguma forma ao aproveitamento do material étnico, que fizeram uso do modalismo nas características aqui expostas, são da segunda ou terceira geração nacionalista. Em outras palavras, não foram encontradas tais características, como mencionado em Villa-Lobos, por exemplo, em compositores como Fructuoso Vianna, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri na produção anterior aos anos 1950. As peças inspiradas em batuque de negros apresentam, eventualmente, o pentatonismo como, por exemplo, em *Dança Negra* (1946), de Guarnieri, e *Dança de Negros* (1923), de Vianna, entre muitas outras, estilizando também o exotismo dos ritmos afro-brasileiros. É somente na produção posterior à década de 1950 que tais elementos figurarão em obras como *Concerto para Orquestra de Cordas e Percussão* (1972), de Camargo Guarnieri, dedicada à Orquestra Armorial que, naquela década, fazia um trabalho no estado de Pernambuco de valorização da cultura popular e aproveitamento de seu material através do movimento Armorial. Mesmo as peças de Guerra-Peixe, inspiradas diretamente nas manifestações étnicas, são posteriores aos anos de 1950, década em que realizou sua importante e mencionada obra *Maracatus do Recife*. (TINÉ, 2008, p. 107).

A relação entre os modos e tradições afro-brasileiras é tida como certa, para além do que poderiam ser possíveis apenas construções estereotipadas pelos compositores desta década. Pesquisas etnográficas assinalam tal associação (TINÉ, 2008; ARAÚJO, 2007). Em 1963, César Guerra-Peixe em suas buscas musicológicas já afirmaria que “realmente, a documentação é precária”, mas as escalas modais de procedência africana ocorrem em “100% da música de Xangô (o candomblé do Recife) e aproximadamente 90% no maracatu recifense” (apud ARAÚJO, 2007, p. 168).

De posse deste conhecimento, compositores vinculados profissionalmente, como Guerra-Peixe, Moacir Santos, Camargo Guarnieri, Edu Lobo, Hermeto Pascoal, Baden Powell, atuando nos centros referenciais da difusão musical como Rio de Janeiro, Recife e São Paulo, procuraram construir relações com a prática modal, significando algo que simbolizasse uma identidade autenticamente brasileira, afro, nordestina:

Como referido no capítulo etnográfico, as melodias que se baseavam na escala pentatônica pertenciam às manifestações deste cunho, como o Candomblé e a Capoeira. Parece óbvio que, quando os autores quiseram retratar essa ambiente, terminaram por lançar o uso daquele material (...) Na mesma direção atua o repertório dos compositores aqui estudados: Baden, Edu Lobo e Milton. Seus repertórios não são exclusivamente modais, mas, da forma demonstrada, o modalismo se associou a uma questão de identidade e afirmação de brasilidade associado aos aspectos rítmicos e aos assuntos abordados nas letras (...) Mas relevante aqui é que (...), junto com textura rítmica do baião existe um modalismo característico, junto com os aspectos rítmicos do Candomblé há um pentatonismo associado, e assim por diante. (...) Cabe lembrar que, dentro dos exemplos étnicos

observados neste trabalho, os Cocos, Catimbós e Capoeiras não apresentaram essa *associação tão clara entre gênero e modo, mas a Cantoria e Candomblé, sim.* (TINÉ, 2008, p. 158).

Nesta década de 1960, compositores como Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe, promoviam ideais modernistas sobre o folclore nacional e pesquisa a seus alunos e ouvintes, entre os quais, Moacir Santos, que foi aluno de ambos e o professor “patrono da Bossa Nova” cumpria um papel de mediador cultural do conhecimento formal com os músicos da cena do Rio de Janeiro.

Para além de somente constatar o interesse pela alteridade, este momento musical, cultural e profissional que Moacir Santos vivencia na década de 1960 alinha estes discursos dos porta-vozes modernistas à renovação de nacionalismos pelos músicos populares, reunidos em um filão, onde o afro, o modal, o étnico, e a manutenção das brasilidades ao mesmo tempo são conceitos que construirão fortes vínculos de capital simbólico sobre o que é musicalmente nosso. Segundo José Miguel Wisnik, o contexto musical e este mercado “nacional-erudito-popular” brasileiro são intensamente entrelaçados pela década de 1960, vinculados aos movimentos de vanguarda:

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 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).

Esta articulação cultural promovida pelo cenário musical e profissional em grandes centros urbanos favoreceu o contato entre músicos das mais diversas origens e bagagens musicais, reunindo intimamente, como exemplo ilustrativo do contexto musical que interessa aqui, César-Guerra Peixe, Moacir Santos e Baden Powell, buscando e propondo as rítmicas e modalismos brasileiros. Ilustro como claramente, nesta década de 60, Baden Powell e Guerra-Peixe articulavam profissionalmente seus nacionalismos, pensamentos, folclore, ideologias e melodias. Baden Powell afirma que era seu violonista preferido para as gravações em estúdio:

Eu posso me orgulhar porque um dia eu fui gravar com o Guerra-Peixe e depois disso ele nunca mais quis outro violonista. Ele fazia os arranjos e perguntava: “Quem é que vai de violão? Porque eu só quero o garoto. Se ele não puder no dia marcado, desmarquem e eu gravo no dia que ele puder”. Nós ficamos tão amigos

que às vezes nós íamos fazer show juntos nas boates. Ele tocava piano [...] (DREYFUS, 1999, p. 50).

Esta busca pelo modalismo brasileiro transparece nas falas destes músicos porta-vozes na época, pois “Guerra se referia ao modalismo encontrado no Recife como gregoriano” (FARIA, 2007, p. 35). Por meio de comentários sobre as relações entre Moacir Santos, Guerra-Peixe e Baden Powell<sup>65</sup>, os “modos gregorianos” se entranham como um elemento afro, que seria autenticamente brasileiro, manipulado entre a pesquisa musicológica e o exercício da composição. Guerra-Peixe (apud FARIA, 2007, p. 34) dizia sobre os modos encontrados no Recife em carta a Mozart Araújo:

Note que a harmonia neste movimento difere da harmonia do primeiro. São os modos gregorianos (à moda de Xangô) empregados com suficiente liberdade. (...) As melodias do Xangô ouvidas por mim não tinham acompanhamento harmônico. Então que fazer numa Sonata para piano? Aproveitei as notas da escala da melodia (mais ou menos gregoriana) que enfim parece fugir ao emprego da harmonia comum da música brasileira segundo o uso dos mais destacados compositores.

Moacir Santos prosseguiu manipulando o modalismo como um dos traços identitários musicais brasileiros pela década de 1960, paralelamente a outros compositores, que reafirmaram este tema amplamente para grandes audiências e diversos ambientes profissionais, tais como Baden Powell, Edu Lobo, Guerra-Peixe, Luiz Gonzaga, Egberto Gismonti, José Siqueira, Hermeto Pascoal, Camargo Guarnieri.

Em uma espécie de genealogia entre professor-aluno, César Guerra-Peixe influencia a prática modal de Moacir Santos em *Coisas* (1965), que por sua vez foi professor de Baden Powell na fase de composição dos modais Afro-sambas (1966):

Síntese, objetividade e senso prático são fatores característicos e marcantes dos processos de ensino/aprendizagem adotados por Guerra-Peixe, ao longo da vasta carreira como professor”, informa Nelson Salomé de Oliveira (2007, p. 87). No caso específico do manual *Melos e Harmonia Acústica: princípios de **composição musical, dirigido a seus estudantes de composição*** e também a intérpretes mais afeitos a aprofundamentos, Oliveira observa a prioridade dada por Guerra-Peixe ao

<sup>65</sup> Neste período Baden faz sua primeira “pesquisa etnográfica” na Bahia, buscando mais elementos afro-brasileiros para a futura continuação do restante das composições dos Afro-sambas: *Bocoché*, *Canto do Caboclo Pedra-Preta*, *Tristeza e solidão* e *Lamento de Exu*. A ênfase na sua busca, sobretudo parece ser musical: “Canjiquinha também o levou aos terreiros de candomblé, às rodas de capoeira. Sem que se tratasse de uma viagem de estudos, ou de uma pesquisa, como reza a lenda, essa amizade proporcionou a Baden a oportunidade de mergulhar nas profundezas da cultura afro-brasileira. Não no lado místico, mas no lado musical das manifestações que assistia, embora Baden tenha adquirido um grande conhecimento do candomblé. Assim ele assimilou os ritmos, as harmonias, os sons, muito importantes para Baden, cujo toque tem uma característica impressionante: a capacidade de reproduzir no violão o som de qualquer outro instrumento, violão, berimbau, cavaquinho, cravo, tambor, bandolim, gaita de fole, e outras percussões [...] Esse aprendizado resultou nos célebres Afro-sambas em parceria com Vinicius de Moraes, que seriam compostos entre 1962 e 1966.” (DREYFUS, 1999, p. 93).

**“caráter modal ou atonal dos exercícios”** - pressupondo que os alunos tivessem familiaridade com o sistema tonal, devendo, por isso mesmo, evitá-lo, se quisessem alcançar novos horizontes. (DIAS, 2011, p. 101, grifo nosso).

A música mencionada abaixo, Coisa nº2, que transita entre a ausência de tonalidade na harmonia e modalismo na melodia, como exponho nas análises, parece ter influência direta das aulas com Guerra-Peixe:

Os “ritmos complexos, encadeamentos harmônicos surpreendentes e melodias intrigantemente conquistadoras” destacados por HOMEM DE MELO (2005) vinham sendo sistematicamente pensados e anotados por Santos entre o final da década de 50 e meados da década de 60, a exemplo de “Coisa nº 2”, composta em 1956, durante o período paulistano em que retomou as aulas com Guerra-Peixe (Dep. MS 1992). (DIAS, 2011, p. 107).

Assim como Powell, sobre as aulas de composição no início da década de 60 com Moacyr Santos, onde aprendeu a construir sentidos afro-brasileiros influenciado pelas aulas de “cantos gregorianos e modos litúrgicos”. Segundo ele, a grande base para a composição de seus Afro-sambas em parceria com Vinicius de Moraes é o maestro. Powell constrói em seu discurso uma afirmação que haveria entre uma clara ponte entre “modos litúrgicos” e “cantos africanos” que tinha certa intimidade, pois apesar de católico, “era chegado num tambor”<sup>66</sup>(DREYFUS, 1999, p. 83).

Eu fazia umas composições para o maestro ler. E eu percebi que os cantos africanos tinham muitíssima semelhança com os cantos gregorianos. Para mim são iguais (...) Nesse trabalho com o Moacyr Santos, eu compus uns temas partindo dessas semelhanças entre o modo litúrgico e o africano, e aproveitei alguns para as parcerias com Vinicius. (POWELL apud DREYFUS, 1999, p. 151).

Muitas canções da música popular pela década de 1960 buscavam associações diretas entre modalismo, seção rítmica e temáticas populares brasileiras. Estes enlaces surgem como as principais estratégias composicionais no prosseguimento de uma identidade que entrelaça aspectos musicais, nacionais, políticos e ideológicos (CAVALCANTI, 2007, p. 277-313; ZAN, 1997 p. 132-153).

---

<sup>66</sup> “Eu não sou espírita não, mas sou chegado a um tambor” (Dreyfus, 1999: 257). Ainda diz: “minha religião sempre foi a católica. Macumba só é religião para quem nasceu nela. Para mim era mais pra tirar búzios, cartas, pedir serviços (...) Ainda da época do parque Guinle data o “Canto do Caboclo Pedra Preta” que Baden fez após ter ido ao terreiro de Joãozinho da Goméia (conhecido por receber esse santo) em Caxias, pedir autorização para escrever uma música sobre ele, o que prova um certo envolvimento que o violonista, apesar de tudo, tinha com o culto” (DREYFUS, 1999, p. 83).

As músicas escritas por Edu Lobo e Carlos Lyra refletiram, de um lado, algumas dimensões político-estéticas de uma memória coletiva construída pela *esquerda* durante os anos 60, centrada nos temas sobre o morro e o sertão, como *verdades inquestionáveis*, sob o ponto de vista de uma determinada leitura sobre a *História do Brasil*, e, de outro, alguns traços técnico-estéticos já consolidados pelos compositores eruditos, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. (CONTIER, 1998, p. 25).

Esta prática modal se espalhou e teve grande difusão, se considerarmos que cada “compositor foi referencial para o próximo, ou seja, os afro-sambas de Baden causaram impacto em Edu Lobo que, por sua vez, influenciou Milton Nascimento com suas canções de matiz nordestina” (TINÉ, 2008, p. 29). Nesta genealogia, adiciono que Guerra-Peixe influencia Moacir, que ensina Baden.

Este modalismo de 1960, que é assunto que se desenvolve neste momento da produção musical popular brasileira deve ser notado articuladamente ao *jazz* americano, que nestes anos delineiam uma estética musical que influenciaria mais especificamente a produção da chamada “música instrumental brasileira”. Este subgênero se tornará posteriormente herdeiro maior dos paradigmas musicais e pressupostos ideológicos construídos em direção aos interesses da alteridade, que passariam da consideração ao diferente, ao outro, a enfaticamente constituir uma estética própria e identidade cultural-musical brasileira pós-anos 1960, por meio do trabalho de influentes compositores como Moacir Santos, Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte, Egberto Gismonti e Guinga, atuantes em um “processo de renovação, bem como com a manutenção do uso de material étnico e popular em suas composições” (TINÉ, 2008, p. 182).

Se o exercício musical de gêneros brasileiros foi, como apontado por Coli (ANDRADE, 2006), um exercício de entendimento e de respeito da cultura do outro, a construção de uma identidade musical brasileira não deixa também de se construir – apesar de esta construção estar sempre em movimento e, simultaneamente, em desconstrução – através da alteridade. (TINÉ, 2008, p. 182).

Esta década de 1960 intensifica e propõe sonoridades modais como um dos autênticos traços, estratégias de composição, renovação e reafirmação da heterogênea identidade brasileira, que revaloriza e reafirma o ideário modernista de “fusão de grupos étnicos” herdado de Mário de Andrade<sup>67</sup> em uma via que interliga como exemplo aqui,

---

<sup>67</sup> Em *Sai Aruê*, composição influenciada por Macunaíma (1928) Mário de Andrade acredita que o compositor Camargo Guarnieri “sai da base propriamente lírica nacional” (Andrade, 1963:312), na medida em que para ele, o núcleo básico da nacionalidade seria resultante da fusão dos grupos étnicos formadores da raça brasileira. Assim, a lírica nacional não poderia estar baseada na manifestação cultural de apenas um desses grupos, tal como ocorre em *Sai Aruê*, baseada nos cânticos das religiões afro-brasileiras. Em prefácio citado por M. Prouença, Mário de Andrade esclarece que baseou-se em suas próprias experiências em rituais de origem africana,

Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Moacir Santos, Baden Powell. É ainda, transnacional na concepção de Moacir Santos, pois sempre esteve em sua música articulado aos desenvolvimentos do *jazz* e aos discursos sobre o afro, o nordestino, o brasileiro, o popular e ao “moderno”. Especificamente sobre este contexto nos anos de 1960, Tiné (2008, p. 29, grifo nosso) afirma:

Quer dizer, sendo este elemento, o do modalismo, um importante instrumento de caracterização de uma identidade, esteja ela ligada ao Brasil de uma maneira geral ou ao Nordeste brasileiro, a detecção desse procedimento e, principalmente, suas diversas apropriações, são de fundamental importância **para o entendimento do período histórico ressaltado** e de como suas bases podem, juntamente com outros processos, ter **alicerçado boa parte do que chamamos hoje de música popular brasileira**.

#### 4.2 O MODALISMO NO JAZZ DOS ANOS DE 1960

*O cool jazz* e o *modal jazz* são os rótulos atribuídos à produção do *jazz* americano que ocorreu sincronicamente aos desdobramentos da Bossa Nova. Aos fins da década de 1950 e ao longo de 1960, desenvolveram-se e difundiram-se amplamente nos centros musicais da costa oeste americana, onde Moacir Santos iria fixar-se profissionalmente em 1967. Desenvolve-se na costa oeste uma prática e maneira de se interpretar um “*west coast jazz*”, de certa forma opondo-se estilisticamente ao *hard bop* que mantinha-se mais firme na costa leste americana.

Sobre o *cool jazz*, em primeiro lugar, associam-no à incorporação de elementos de música de concerto, procedimento percebido por levar o idioma do *jazz* a um certo distanciamento das “raízes” afro-americanas. Em segundo lugar, percebe-se que esta concepção espalhou-se rapidamente entre os músicos brancos que frequentaram conservatórios de música erudita. A própria palavra “*cool*” é polêmica entre os estudiosos do *jazz*. Entre alguns, o “*cool*” é relacionado a “intelectual”, assim como também “europeu”, em contraste com o “*hot*”, relacionado ao *hard bop* (SZWED, 2000, p. 199).

Um derivado do *cool* é este “*west coast jazz*”, executado por músicos com base na costa oeste americana, como Moacir Santos. Muitos críticos, no entanto, não consideram o *west coast* como um estilo que chega a ser distinto do *cool*, apenas uma forma de

---

mas procurou desgeografizar a “macumba carioca”, introduzindo nela elementos oriundos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Como indicou E. J. de Moraes (1983), esse é um processo através do qual o escritor funde os elementos heterogêneos que compõem a brasilidade”. (WOLFF, 2005, p. 485).

interpretação mais calma e leve, muito vinculada à esfera do arranjo e seus elos com a influência da música de concerto, apenas relacionada geograficamente à costa oeste.

Já o *hard bop*, que surge também em meados da década de cinquenta, é principalmente compreendido como uma reação dos músicos afro-americanos à forte presença de músicos brancos na indústria fonográfica proporcionada pelos desenvolvimentos do *cool jazz* (SZWED, 2000, p. 253). Como o *cool jazz* tornou-se fortemente associado com elementos “europeus” “eruditos” e músicos brancos, muitos afro-americanos procuraram reafirmar elementos “afro” através de uma ênfase no *blues, funk e soul*, a fim de expressarem e reforçarem uma identidade étnica no *jazz*:

Mais forte, com bateria mais interativa, melodias mais *funky* e *soul*, e uma reafirmação do primado do *blues*. Foi uma música que rejeitou a reserva do *cool jazz* e recuperou os princípios do *bebop* em algo afro-americano mais reconhecível e acessível. (SZWED, 2000, p. 114).

Todas estas produções são compreendidas como convergência e consequência das várias abordagens e desenvolvimentos dos gêneros anteriores do *jazz*, não excludentes e tampouco exatamente delimitadas geograficamente ou temporalmente.

O que é fato é que ao fim dos anos de 1950, músicos e mercado fonográfico buscavam inovação da concepção de improvisação virtuosística levada a extremos pelo gênero anterior, *bebop*. Como o *bebop* tornava-se a esta época cada vez menos acessível ao grande público, Miles Davis, figura central da indústria fonográfica “percebeu que algumas mudanças na música eram necessárias. Essas mudanças levaram ao *cool*” (SZWED, 2002, p 70.)

O “nascimento do *cool*” é atribuído sobretudo ao estilo de um grupo, o projeto do noneto liderado pelo trompetista Miles Davis, que foi registrado no álbum *Birth of the Cool* (1954). O LP reuniu alguns dos mais influentes e renomados arranjadores das *big bands* que vinham trabalhando intensamente como Davis pelos anos de 1940, e lhe sugeriam novas direções musicais, como Gerry Mulligan<sup>68</sup> (saxofone barítono), John Lewis

<sup>68</sup> “A preferência pelos timbres graves foi, segundo Mario Adnet pôde apreender em conversas com Moacir Santos, possivelmente influenciada pela audição do LP Gerry Mulligan Tentet (CAPITOL JAZZ CLASSICS, 1953), em que o band-leader e saxofonista barítono nova-iorquino, um dos ícones do movimento conhecido como *cool jazz*, explorou combinações timbrísticas caracterizadas por instrumentos não muito usados por bandas de *jazz* até então, como a trompa e a tuba (Dep. MA 2009). No LP Tentet, Mulligan desenvolveu arranjos contrapontísticos apenas com os instrumentos de sopro, sem a presença do piano, dando maior liberdade ao baixo e aos outros músicos. Adnet relata ainda que a partir da audição da sonoridade de Mulligan ao sax barítono, Moacir Santos adotou o instrumento para si próprio”. (DIAS, 2010, p. 159).

(piano) e Gil Evans (piano)<sup>69</sup> – o maior nome por trás do projeto, em termos de arranjo e direções estéticas.

A maioria dos fundamentos do estilo *cool* não eram comuns ao *jazz* de pequenas formações: influência da música erudita ocidental, a instrumentação e orquestração, na presença de timbres de variados naipes de instrumentos, delineando sobretudo uma estética mais calma e mais vinculada à esfera do arranjo, portanto menos frenética e explosiva de se interpretar o *jazz*. Através da forte influência de compositores como Stravinsky e Debussy sobre Evans, Mulligan e Lewis, os arranjadores do projeto procuravam trabalhar com densidade contrapontística e maior colorido de timbres nos arranjos, o que começou a identificar as novidades do som do estilo *cool*. O *jazz* de então passava a buscar novas abordagens de composição e arranjo, assim como novos timbres de instrumentos relacionados à prática da música de concerto, como flugelhorn, trompa, oboé e tuba, incomuns ao *bebop*. Ashley Kahn, em *Kind of Blue: a história da obra-prima de Miles Davis*, diz que “o consenso crítico foi que as sessões de *The Birth of the Cool* constituíram um abalo sísmico no *jazz* (...) Miles efetivamente introduziu o primeiro movimento importante no *jazz* desde a revolução do *bebop*” (KAHN, 2000, p. 32).

Em fins da década de 1950, grupos como este noneto de Miles e o *Modern Jazz Quartet* de Dave Brubeck começaram a se aproximar a música de concerto. Foi de fato Gunther Schuller, educador, compositor, maestro, e trompista, que deu início e cunhou o que foi chamado do movimento *Third Stream*, que simboliza estas aproximações e enlances do *jazz* com a música de concerto, geralmente associado à concepção de um “*jazz* sinfônico”. Schuller, músico primeiramente iniciado na música do período clássico, teve sua primeira apresentação formal do *jazz* com Miles Davis, que o convidou para tocar trompa, um instrumento nada usual para o *jazz* em seu projeto do noneto, o que mostra as intenções de Davis à procura de novas abordagens. Este movimento continuou nas próximas décadas principalmente pelas motivações e trabalhos de Schuller. Todos estes personagens e correntes do *jazz* da década de 1950 compartilharam esforços em inovar e integrar simultaneamente as influências e desenvolvimentos do *bebop* a uma nova estética de vanguarda nas próximas fases que se desenvolveram: *cool jazz*, *third stream*, *hard bop*, e *modal jazz*. Basicamente, estas correntes influenciaram-se mutuamente, procurando novas maneiras de expressão e desenvolvimento do *jazz* (COOK; POPLÉ, 2004, p. 407-410).

---

<sup>69</sup> Em 1971, um ano antes do lançamento do LP *Maestro*, primeiro de Moacir nos Estados Unidos, Gil Evans grava “Naná”, a “Coisa nº5” no disco *Where Flamingos Fly*, com participação, na percussão e nos vocais, dos brasileiros também radicados na Califórnia, Airto Moreira e Flora Purim (GOMES, 2008).

A partir do conceito de *Birth of the Cool*, lançado em 1954, uma série de gravações posteriores foram realizadas por Davis, gerando em 4 anos, o lançamento de uma série de 26 álbuns que sugeriam alternativas à cena *bebop*. Em 1958, culminam em *Kind of Blue*, álbum com as principais características, que direcionam a nova fase, o *modal jazz*.

Ao fim dos anos de 1950, Miles Davis estava cansado das estruturas do *bebop*, e voltou-se a uma nova abordagem formulada nesta época por Gil Evans e Bill Evans, mais tarde chamada '*modal playing*'(...) Entretanto, o uso dos modos nas gravações de Davis de 1958-1959 (*Milestones*, *So What*, *Flamenco Sketches*) teve menor importância para o futuro se relacionada à desaceleração do ritmo harmônico. No lugar de rápidas mudanças de progressões de acordes funcionais, Davis usava ostinatos diatônicos (vamps), notas pedais, oscilações de semitom familiares ao flamenco (...) (*THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ*, 1996, p. 273).<sup>70</sup>

Nessas gravações, por meio de seus contratos com a gravadora Columbia Records Davis teve a oportunidade de convidar grande elenco de músicos, tais como Thelonious Monk, Sonny Rollins, Bill Evans e Horace Silver, - o amigo "Horácio Silva", de Moacir Santos (DIAS, 2010) que apresentou-o à *Blue Note Records*. Ao fim da década, Davis trouxe para seu novo quinteto John Coltrane, e juntos viriam a ser grandes expoentes da intensa manipulação que o conceito do *jazz modal* construiria a partir do álbum *Kind of Blue*.

*Kind of Blue* (1958) é um marco na história do *jazz*, e é considerado entre os discos mais vendidos do gênero na história americana. A ambiência e sonoridade proposta neste álbum é o desvio das estruturas tonais, em favor da nova abordagem desenvolvida pelo *jazz modal*.

A partir dos meados dos anos 50, a espinha dorsal da evolução das pequenas formações é o "Miles Davis Quintet". Além disso, Miles se revelou como o maior descobridor de talentos de todos os tempos [...]. Um novo elemento passa a ser de importância essencial: o "modalismo", introduzido no *jazz* por Miles Davis e John Coltrane. O elemento integrador passa a ser a escala e não mais a sucessão de acordes. (BERENDT, 1975, p. 310).

Os desenvolvimentos e explorações modais no *jazz* irão marcar toda a década de 1960. Moacir Santos desembarca nos Estados Unidos em 1965, neste cenário efervescente desse "*ethos afro moderno*" vinculado musicalmente entre tantos aspectos, ao desenvolvimento de sonoridades modais. Esse *ethos* é compreendido como um conjunto de

<sup>70</sup> By the late 1950's Davis [Miles] had tired of bop structures, and turned to a new approach formulated at this time by Gil Evans and Bill Evans and later called '*modal playing*' [...]. However, the use of modes in Davis's recordings of 1958-9 (*Milestones*, *So What*, *Flamenco Sketches*) had less significance for the future than the slowing of harmonic rhythm. In place of fast moving functional chord progressions, Davis used diatonic ostinatos (vamps), drones, half-tones oscillations familiar from flamenco music [...] (*THE NEW GROVE DICTIONARY OF JAZZ*, 1996, p. 273).

traços de identidade que permeiam música, cultura e sociedade de um grupo de músicos identificados com a linguagem do *jazz* da década de 1960. Entende-se que o idioma do *blues* possibilita que façamos pontes entre os significados a partir da carreira de Miles Davis, como uma espécie de arquétipo maior de um movimento que conectou o engajamento de diversos músicos, de diferentes origens, em um fenômeno que procurou a resolução de dualismos através da música na sociedade americana, e tem sido chamado pelos atuais estudiosos sociais do *jazz* como “Afro-Modernismo”.

Este amplo termo abrange um impulso que atingiu o pico em meados do século e continuou a ressoar como consequência. Com base no trabalho de Houston A. Baker, Jr., e outros, Guthrie P. Ramsey Jr., vê o Afro-modernismo como sendo menos atado ao estilo musical ou à estética do que a um fenômeno social: a migração em massa de afro-americanos do sul rural para o norte urbano na primeira metade do século XX. O Afro-modernismo se manifesta nos esforços em fundir ou justapor o rural e o urbano, o sentimento da distância do lar e o cosmopolita, o simples e o sofisticado. O principal canal musical do Afro-Modernismo - e seu mais rico e flexível meio é o blues. (MAGEE, 2007, p. 8).<sup>71</sup>

Segundo Monson (1998, p. 150), “algumas das mais espetaculares realizações rítmicas, assim como as implicações tonais das estruturas modais podem ser encontradas nas gravações do quarteto de John Coltrane, entre 60 e 64 e do quinteto de Miles Davis 63 e 68”. Sobretudo, estes anos modais desenvolvem-se a partir de amplos reflexos sociais e culturais da sociedade americana. De acordo com o pianista Dick Katz, o assunto modal desenvolvido no disco *Kind of Blue* carregava ideais afro-americanos e buscas transnacionais:

O disco também refletiu uma significativa mudança social para Davis e a cena do *jazz* [...] “Acho que os músicos negros não queriam mais fazer o repertório *standard*. Não queriam mais tocar Cole Porter. Queriam fazer sua própria música, totalmente afro-americana.” Em 1958, o próprio Miles declarava que “queria que a música que esse novo grupo vai tocar seja mais livre, mais modal, mais africana ou oriental e menos ocidental”. (KAHN, 2007, p. 101).

As práticas da composição e improvisação na cena do jazz dos anos de 1960 foram marcadas metaforicamente pela busca da liberdade através das oportunidades abertas pela

---

<sup>71</sup> This broad term encompasses an impulse that peaked at mid-century and continued to resonate thereafter. Building on the work of Houston A. Baker, Jr., and others, Guthrie P. Ramsey, Jr., sees Afro-Modernism as being grounded less in musical style or aesthetics than in a social phenomenon: the mass migration of African Americans from the rural south to the urban north in the first half of the twentieth century. Afro-Modernism manifests itself in efforts to blend or juxtapose the earthy and the urbane, the down-home and the cosmopolitan, the simple and the sophisticated. The chief musical conduit of Afro-Modernism - and its richest and most flexible medium - is the blues.

forma de se tocar modalmente. “Liberdade, mas com completa consciência de todas as possibilidades das notas” (MONSON, 1998, p. 154).

O termo *jazz modal*, que acabou definindo esta década, veio a ser geralmente associado com duas principais características musicais: “poucos acordes (em relação aos standards de *jazz* e ao *bebop*) e (conseqüentemente) grande liberdade na seleção de notas (e escalas) sobre um fundo harmônico relativamente mais estável” (MONSON, 1998, p. 150).

Havia, sobretudo, a busca por uma nova concepção e expressão na *improvisação* que é fundamental salientar no sentido de compreender os significados propostos pelos músicos no período do *jazz modal*. Geralmente associado ao “fundo harmônico estável”, ou “harmonias mais estáticas”, estas compreensões e explicações perdem o ponto singular da busca do *jazz modal*, onde a estaticidade, a economia, não são os fins. A harmonia estática é o meio que proporcionou o desenvolver da finalidade subjacente tão buscada pelos improvisadores: a liberdade melódica.

Basicamente, as improvisações desenvolviam-se sobre a estrutura harmônica de composições baseadas em progressões modais, *vamps* ou ainda, ênfases em outros graus de “campos harmônicos modais” (PERSICHETTI, 1994), em motivações de afastamentos da afirmação tonalidade. Libertava os músicos das necessidades forçadas pelas estruturas do *bebop* de criar solos formulaicos ou de maneira geral, mais pré-concebidos, pré-estruturados pela necessidade de obediência às extremamente rápidas mudanças de progressões tonais que marcaram o gênero *bebop*. A ênfase em progressões modais convidavam os solistas a não vincularem-se estritamente nas necessidades e atribuições da tonalidade, mas pensar a partir de modos. Surgem concepções de improvisação ligadas à utilização de um único modo para toda uma progressão de acordes, assim como na *variedade* disponível entre os diversos modos e seus diferentes coloridos associados às várias tensões disponíveis, a serem experimentados sobre progressões harmônicas relativamente desvinculadas de uma hierarquia ou pré-determinação tonal.

Estes fatores proporcionaram ao *jazz modal* um ambiente de criativa, experimental e singular inventividade melódica. Alçando um pensamento retrospectivo, deve-se compreender que nos anos de 1959 e década de 1960 esta abordagem lançava-se como algo completamente novo, diferente e inovador em relação à concepção orientada pelas progressões harmônicas tonais, que já vinham sendo experimentadas por um período de aproximadamente quarenta anos, e que a essa época tornava-se desgastada. A definição de Miles Davis é da mesma maneira que sua improvisação, pontual, musical e criativa:

O que eu tinha aprendido sobre a forma modal era de que quando você toca desta forma, vai nesta direção, você pode ir para sempre. Você não precisa se preocupar com trocas de acordes. . . Você pode fazer mais com a linha musical. O desafio aqui [...] é ver como você pode ser criativo melodicamente. Não é como quando você baseia coisas em relação aos acordes, e você sabe que ao final de 32 compassos passados não há nada a fazer senão repetir o que você fez com variações. (SZWED, 2000, p. 171).

Os músicos atuantes na época freqüentemente empreendiam debates políticos entre a cena do jazz e a indústria musical. O contexto musical do *jazz* americano na década de 1960 entrelaçava discussões da busca pelos direitos civis nos Estados Unidos, independência de países africanos, busca pelo rompimento de barreiras musicais transnacionais e filosofias de transcendência espiritual não-ocidentais (MONSON, 1998).

Ingrid Monson, buscando alicerçar parâmetros para os atuais desenvolvimentos do campo da *Etnomusicologia da improvisação*, aponta os quatro pontos determinantes que se fundem neste momento, entendendo que o *jazz modal* proporcionou um campo de trabalho que permitia o cruzamento de fronteiras transnacionais, enfaticamente as não ocidentais, expostos na improvisação, timbres, ideologias e espiritualidades pela década de 1960:

1.O conteúdo de *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* de George Russel 2. O interesse de George Russel e John Coltrane na espiritualidade, especialmente a não ocidental 3. O interesse de John Coltrane nas músicas da África e Índia, e como o jazz modal tornou-se uma estrutura para trabalhar este símbolo de sua perspectiva internacional; e 4. Como estes interesses musicais e espirituais transnacionais se relacionavam ao movimento de direitos civis e aos atuais debates sobre essencialismo/anti-essencialismo na interpretação cultural. (MONSON, 2007, p. 151).

Aqui, expondo os modalismos dos anos de 1960 da cena americana onde Moacir Santos atuava profissionalmente, a concepção do livro *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953), de George Russell, é o *corpus* teórico que influenciou determinadamente as práticas, assim como discursos sobre o modalismo no *jazz*<sup>72</sup>.

Assim como Monson (2008, p. 165), assinalo que a bibliografia da desenvolta pedagogia da improvisação na música popular e *jazz*, que relaciona o acorde a uma escala, e o acorde a uma série de modos, guarda maior relação com toda a produção desenvolvida por Jamey Aebersold a partir de 1976, como a tantos outros autores. No entanto, a teoria de

---

<sup>72</sup> Faço aqui uma curiosa ponte ao caderno didático criado por Moacir Santos, que utilizava com seus alunos músicos da Bossa Nova, considerado por Dias (2010) como a primeira sistematização teórica especificamente popular no Brasil. Este livro de Russel é o primeiro material teórico-didático organizado especificamente sobre o *jazz*, que influenciou toda a prática dos músicos americanos.

Russell “lançou-se na época como o estágio conceitual inicial para o desenvolvimento do *jazz modal*” (BERLINER, 1994, p. 161), paralelamente aos desenvolvimentos dos músicos:

Em uma entrevista realizada em 1958, Davis creditava a Russell, assim como a Gil Evans e Bill Evans a apresentação às abordagens modais de improvisação (HENTOFF, 1958), mas ele mais tarde enfatizava os efeitos de ter visto o Balé Africano em seu pensamento modal. (MONSON, 2007, p. 165).

Estes aspectos da teoria de Russell contextualizam a cena que lançou as bases para que influentes músicos como Miles Davis e John Coltrane empreendessem seus próprios vôos e experimentações modais pelos anos de 1960. Assim, analisarei as práticas harmônicas de Moacir Santos a partir de minha bibliografia,<sup>73</sup> visto que não há necessidade de ligação direta entre sua música e a teoria de Russell. Moacir Santos desenvolvia sua música já no Brasil, a partir de diversas referências, em músicas que apresento aqui datadas a partir de 1962. Russell lançou nos Estados Unidos as primeiras teorizações sobre a prática do *modal jazz*:

Russell é autor do *LCCTO*, o primeiro trabalho teórico-didático de harmonia cujos princípios se baseiam nas próprias leis do jazz, nada tendo a ver com tratados semelhantes de origem européia. O conceito ‘Lídio’ de improvisação, inspirado nos ‘modos’ da música medieval religiosa [...], mesclado com cromatismo contemporâneo constituiu-se no estágio preparatório do ‘modalismo’ de Miles Davis e John Coltrane. (BERENDT, 1975, p. 310).

O *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953) foi o resultado das reflexões teóricas e filosóficas do pianista e professor George Russell sobre harmonia, durante um período de hospitalização de quinze meses devido a uma tuberculose: “Bem, primeiramente isso me deu muito que fazer no hospital [...] porque mesmo quando eu não pude sair da cama por seis meses, a cama não era um lugar tedioso”. (RUSSELL apud MONSON, 2007, p. 151). Russel buscava soluções melódicas para as harmonias do jazz, visando responder aos anseios de Miles Davis de “aprender (a improvisar sobre) todas as trocas de acordes”, algo que culminaria no *jazz modal*:

Estávamos habituados a gravar juntos. Ele estava interessado em acordes, e eu estava interessado em acordes. Sentávamos ao piano e tocávamos acordes um para o outro. (...) Em uma dessas gravações perguntei a Miles o que ele estava procurando realizar. Ele me disse: "Eu quero aprender todas as trocas de acordes. Como eu

---

<sup>73</sup>Freitas (1998, 2008, 2010), Persichetti (1985), Levine (1995). Compreendendo contextualmente, Mark Levine, um dos mais influentes teóricos da chamada *jazz theory*, autor de diversos livros, entre eles “*The jazz theory book*” (1995), participou do ambiente profissional de Moacir Santos, e foi pianista em seu LP Saudade (1974).

posso chegar a fazer isso? "E eu pensei sobre isso. Eu disse a mim mesmo: "Ele já sabe as progressões. O que ele poderia precisar? Até então, Miles era conhecido por referenciar cada progressão identificando-as na melodia. Em outras palavras, para ele não era sequer necessário um pianista, porque a melodia de Miles ditava onde os acordes estavam. Ele queria uma nova forma de se relacionar com os acordes. (RUSSEL apud NISENSEN, 2000, p. 62).

A partir desta contextualização da cena do *modal jazz*, meio e momento musical de 1960 que Moacir Santos vivenciou, e que passa a influenciar esteticamente sua música, a seguir, explicito estruturalmente os elementos a serem levantados no capítulo de análise de sua música.

#### 4.3 ESTRUTURAS, ELEMENTOS E PROCEDIMENTOS DO MODALISMO NOS ANOS DE 1960

Levanto a seguir, estruturas modais recorrentes pelos anos de 1960 que *especificamente* interessarão aqui e tocarão nas questões analíticas do repertório de Moacir Santos.

Nas conclusões sobre os resultados obtidos entre as análises etnográficas paralelamente à música popular brasileira, Tiné (2008, p. 157) anuncia quatro procedimentos modais gerais atuantes no cenário brasileiro dos anos 1960, que adapto e grifo trechos que virão a seguir:

a) O da **Cadência Modal**: quando a totalidade do tema ou melodia **não está harmonizada de maneira a pertencer exclusivamente a este ou aquele modo**, mas que, no momento cadencial, ou seja, nas frases que encerram seções, períodos, sentenças, etc, a sucessão harmônica se dá de **maneira a evitar a relação D-T**;

b) O da **Cadência Tonal em Melodias Modais**: quando a melodia está claramente dentro de um modo e a harmonização; nesse ponto nevrálgico que é o da cadência, realiza uma **“tonalização”** através da relação D-T ou com cadências de engano;

c) O do *vamp* e o *turnaround* se tornam o *modus operandi* da canção de tal modo que um único *vamp* é, por muitas vezes, a harmonia de toda uma seção. Aqui o *turnaround*, que pode ser entendido simplesmente como uma cadência funcional, é visto como uma pequena expansão do *vamp* que, no lugar de dois, possui três ou quatro acordes; e

d) Por fim, um procedimento caracteristicamente *jazzístico* é o da **Saturação dos Acordes**, através do **uso máximo de suas tensões**, fato que culmina na **verticalização de um modo**.

#### 4.3.1 Cadência Modal

Modos pentatônicos, ausência da sensível e cadências modais compõem o paradigma que simboliza intenções de expressar algo afro-brasileiro, e tornam-se recorrentes na produção musical entre compositores referenciais dos anos de 1960:

Portanto, no aproveitamento do gênero pentatônico, a cadência harmônica – também desenvolvida na forma de *vamp* – que mais se utilizou foi a **Im7 – Vm7, que também pode ser invertida em Vm7 – Im7**. Este procedimento torna-se, então, **paradigmático** pelo uso dessas mesmas características, por exemplo, no afro-samba de Egberto Gismonti, em homenagem a Baden, intitulado *Salvador*, composto nos anos 1960, e em outros diversos, como será demonstrado. (TINÉ, 2008, p. 150, grifo nosso).

Meras associações estereotipadas poderiam ser atribuídas à sonoridade modal, se tomarmos como um pressuposto que pode ter ocorrido um processo de construção simbólica, exclusiva na relação dos compositores ao mencionar os contextos culturais associados às práticas afro-brasileiras. Vinculações aos modos pentatônico de fato encontram correspondências válidas nas tradições do candomblé e capoeira, “aspectos que já eram esperados” pelo pesquisador:

Dentro desses dois universos da cultura afro-brasileira, o candomblé e a capoeira, constatou-se que, na gravação de referência para os cultos, todas as melodias eram pentatônicas (12), enquanto, no segundo caso, os dois exemplos mostrados aqui eram os únicos modais dentro de um universo de 12 melodias. (TINÉ, 2008, p. 64).

A partir desta constatação, indico que estes expoentes compositores brasileiros pela década de 1960 procuraram construir significados através de procedimentos que associaram seção rítmica, temática das letras e modalismo, em uma estratégia de afirmação e composição de algo identitário brasileiro. Este fato aponta para uma percepção de que músicos como Edu Lobo, Baden Powell e Milton Nascimento atuaram sobremaneira no sentido de construção, e grande difusão destas características como símbolos de algo autenticamente “nosso”, mesmo

levando em conta que seus repertórios obviamente, não são exclusivamente modais, assim como o de Moacir Santos.

Conclusões e relações quanto à estrutura modal comum entre material etnográfico e as canções da música popular nesta década podem ser sinteticamente apresentadas. De fato, resumem-se na manipulação e desenvolvimento por parte dos compositores desta década, em diferentes níveis de complexidade, a partir de alguns elementos básicos: *pentatonismo e modos mixolídio e dórico* associados respectivamente às tradições e rítmicas afro-brasileiras e nordestinas.

Mas relevante aqui é que tais levadas rítmicas se davam, no âmbito étnico e nos primeiros porta-vozes citados de tais manifestações, de maneira associada ao modalismo, ou seja, junto com textura rítmica do baião existe um modalismo característico, junto com os aspectos rítmicos do Candomblé há um pentatonismo associado, e assim por diante. Neste sentido nota-se, a partir das peças populares analisadas neste trabalho, as seguintes associações: Baião e Coco: 5º ou 2º modo; Afro-samba: pentatonismo. Cabe lembrar que, dentro dos exemplos étnicos observados neste trabalho, os Cocos, Catimbós e Capoeiras não apresentaram essa associação tão clara entre gênero e modo, mas a Cantoria e Candomblé, sim. (TINÉ, 2008, p. 162).

Freitas (2010, p. 592) discorre e exemplifica sobre a difusão mundial destes paradigmas modais tomados como símbolos afro-brasileiros, onde *como exemplo*, “um “Vm” será um traço de “brasilidade”, de “musicalidade afro-brasileira”.

Exemplificando através da parceria Baden Powell e Vinicius de Moraes, diversos paradigmas modais surgem na década de 1960, com a função maior e em definição que será encontrada também para as músicas de Moacir Santos: “*negação de condições afirmadoras do tonal*”, onde o modalismo surge como nova estratégia composicional pelos anos de 1960, marcada como forma e estética de “*oposição ao tonalismo*”, convertendo-se em símbolo de um *ethos* moderno na MPB que marca a época. Curiosamente, Berimbau utiliza procedimentos harmônicos muito similares à *Coisa nº2* de Moacir:

A canção “Berimbau” de Baden Powell (1937-2000) e Vinicius de Moraes (1913-1980) é um dos “clássicos” que sinaliza o emprego de “procedimentos modais” naquela modernizadora MPB dos primeiros anos da década de 1960 (MERHY, 2001, p. 129-132; 291; TINÉ, 2008, p. 113- 116), um “exemplar” que se tornou um *ícone* internacional da decantada musicalidade afromiscigenada do Novo Mundo: “em 2007, [em uma única loja virtual] encontramos à venda pelo menos 28 diferentes gravações de Berimbau [...] feitas no exterior” (CAVALCANTI, 2007, p. 325). (...) Entretanto, no momento em que, aparceirados, o nobre-selvagem violão de Baden Powell e a pena poética do civilizado-rebelde Vinicius de Moraes partem em busca daquilo que, posteriormente, entraria para os anais da cultura nacional como os “afro-sambas”, a solução musical (...) evidente a opção pelo não uso da colonizadora e cristã nota sensível. Tal negação de condições afirmadoras do tonal – o maior, a sensível e o trítone – pode implicar no decorrente emprego de um modal “Vm” no papel de uma anti-funcional “dominante menor” (...) Outro aspecto

importante (a ser considerado na apreciação dos componentes deste *éthos* novomundista, afro-brasileiro, folclórico, popular, modal, moderno, nacional tipo exportação, etc.). (FREITAS, 2010, p. 26).

De fato, este ambiente rico e também por isso difuso de determinações tonais ou modais, onde a harmonia e músicos da música popular e *jazz* dos anos de 1960 procuram desenvolver, busca estratégias compartilhadas de renovar, ampliar ou negar o tonalismo, talvez já esgotado pela prática brasileira, se tomarmos como exemplo o samba e choro, e a prática americana dos *standards* e *bebop* tão difundidos na década anterior. São também marcas particulares das composições de Moacir Santos. Dias (2010, p. 167) aponta esta sonoridade e estratégia composicional em Moacir que também me deterei: “tratamentos por ele dispensados ao material sonoro naquilo que considero uma mediação entre tonalismo, modalismo e atonalismo”

#### 4.3.2 Cadência Tonal em Melodias Modais

Quanto ao modalismo nordestino, segundo Tiné (2008), a “Cadência Tonal em Melodias Modais” é na prática, o principal procedimento adotado pelos compositores como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Foram as principais referências nos anos de 1950 da intensa atuação, manipulação e divulgação do modalismo que remete à sonoridade nordestina, que influenciaria diretamente a prática de compositores pelos anos de 1960 em diante.

O principal argumento sobre esta sonoridade e prática nordestina resulta do procedimento de harmonizar tonalmente estruturas melódicas modais. Isto implica em compreendermos uma percepção quase que distinta entre duas camadas. A sugestão do modo por muitas vezes surge apenas através melodia, enquanto a progressão harmônica estrutura-se a partir de bases tonais.

Trago um exemplo paradigmático da música nordestina (TINÉ, 2008, p. 90) como referência que servirá às minhas análises<sup>74</sup> ilustrando esta prática, através da canção Juazeiro, de Luiz Gonzaga.

Na tonalidade de fá maior, a melodia incluirá a sétima bemolizada mi bemol (c.2,3-6,7), sugerindo o modo fá mixolídio. Note-se que a sensível mi natural é ausente.

---

<sup>74</sup> Mais à frente, procedimento similar e “expandido” em Jequié, de Moacir Santos

A harmonia compreende a utilização dos graus I – IV – V7 – da tonalidade - F, Bb, C7. Este V grau dominante surge com a sensível, afirmando a tonalidade:

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The melody has notes marked 'a' and 'a'' and includes a triplet '3' and a fingering '2-1'. The bass line has chords labeled I, V, I, V. The second system also has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The melody has notes marked 'b' and 'b'' and includes a triplet '3' and fingerings '6+1' and '2-1'. The bass line has chords labeled I, IV, I, V, I, IV, I, V, I.

Fig.4.1 Juazeiro: melodia

Figura 78: Juazeiro [Faixa17]

Saliento que apesar de ser este o procedimento mais adotado nas atribuições ao nordeste brasileiro, Tiné (2008) aponta que canções *exclusivamente* modais obtiveram também grande difusão, afirmando a significação desta sonoridade de maneira qualitativa, gerando tão clara associação a ser trabalhada por outros compositores. Chega a lançar, como futura a hipótese a ser investigada, que as segundas e terceiras gerações nacionalistas da música erudita brasileira, assim como compositores populares, se não partiram da própria produção e ampla difusão da música de Luiz Gonzaga, “é pelo menos a partir dela que o interesse pelo folclore nordestino se amplia para que, posteriormente, outros compositores incluam em suas obras as características mencionadas” (TINÉ, 2008, p. 108).

Assim, o símbolo maior que emerge da musicalidade nordestina, mote e paradigma básico, a ser desenvolvido de variadas e mais complexas maneiras por outros compositores, é a associação entre a “cadência tonal em melodias modais”, sobremaneira melodias no modo mixolídio, atribuído especificamente ao nordeste brasileiro, em uma “estilização”:

Em relação ao repertório de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro ocorre exatamente a mesma coisa e, além disso, certos *exemplos melódicos modais foram harmonizados tonalmente* dentro de uma perspectiva de *estilização dos gêneros étnicos*. (...) É exatamente essa frequência auditiva que levou os compositores da década de 1960 a construir seus repertórios de embasamento popular dentro de

características modais porque são qualitativamente significativas; qualitativamente porque, além do aspecto rítmico, elas se determinam pela diferença, na medida em que *esse fenômeno pertence quase exclusivamente a essa região* do Brasil. (...) pelo menos o tipo de modalismo aqui descrito, baseado principalmente no 5º modo, é exclusivo daquela região. (TINÉ, 2008, p. 160)

### 4.3.3 Modalismo do Jazz - *Vamp* e Improvisação

Freitas (2008, p. 273) traz a partir de Barrett (2006) uma síntese de características musicais estruturais, que de maneira geral simbolizam este momento da história, cultura e sociedade americana ao propor um *ethos modal afro-moderno*, que marca a produção da década de 1960 a partir da figura de Miles Davis, do “álbum modal essencial” (KAHN, 2007) *Kind of Blue* (1959) e músicos da cena jazzística.

Freitas seleciona alguns dos elementos “supostamente estritamente *musicais* das questões supostamente extra-musicais que ambientam a reinvenção técnico-estética do *modal* nesses mundos da cultura afro-descendente” (FREITAS, 2008, p. 273), alguns dos quais freqüentemente empregados no processo composicional de Moacir Santos, como economia, ostinatos, condução paralela das vozes, acordes em quartas, estaticidade dos *vamps*, que sintetizam práticas comuns a esta década. Chama a atenção o fato de que neste “novo ritual modal” a tradição tonal se dilui em meio a diversas práticas:

O traço da *economia* que pode ser observado em diversos parâmetros musicais; o traço do *estático* valorizado pelos vários padrões *ostinatos* que compõe o álbum e pela permanência de acordes por vários compassos; a fragmentação e a reorientação de cifras convencionais; as montagens de acordes por quartas em posições ambíguas e de múltiplas funcionalidades; a *condução paralela* das vozes, o *timbre*, a *articulação*, a *respiração*, etc. As *compartimentações* da tradição *tonal* também se diluem nesse novo ritual *modal*: a questão da autoria desaparece, pois algumas faixas, como *Flamenco Sketches*, não são propriamente *composições*, trata-se de uma música que resulta de uma interação entre os músicos que, simultaneamente se ouvem, compõem e interpretam numa espécie de prática musical onde até essa segmentação ocidental tão especializada das funções musicais – compositor, arranjador, intérprete, ouvinte – será deslocada (...), por isso tudo e muito mais, se diferencia no mundo do *jazz* como música *modal*. (FREITAS, 2008, p. 273).

Alguns dos traços desse modal, estático, economia, e espaço para a experimentação da liberdade modal, foram empiricamente experimentados através da ferramenta chamada *vamp*.

Notadamente, a improvisação na música popular do Brasil na “década de 1960 se dava através de pequenos trechos, normalmente associada a *vamps*” (TINÉ, 2008, p. 176), em

ressonância à concepção do *jazz modal* na mesma época. A prática do *jazz* anterior, geralmente privilegiava e mantinha a improvisação sobre toda a estrutura harmônica original das composições. No caso brasileiro, a prática da improvisação no contexto das canções de maior exposição e difusão, raramente havia espaço para improvisação sobre toda a estrutura, sendo geralmente associada a estes *vamps*, algo muito recorrente e buscado nos espaços cedidos à improvisação nas composições e arranjos de Moacir Santos:

Já o universo carioca da década de 1960 introduz alguns elementos nos arranjos, como a improvisação nas versões escolhidas de *Consolação*, *Berimbau* e *Borandá*. Nos exemplos estudados, a improvisação figura em pequenas seções e, principalmente, nos *vamps*, às vezes como evoluções rítmicas, como no caso de Baden. (...) Entretanto, nota-se que nesses casos a improvisação não ocupa grandes e repetidos *chorus*, como no caso jazzístico. Mesmo importantes gravações de música instrumental ligadas à bossa nova do período não apresentam longas seções de improvisação, como nos álbuns *Você Ainda Não Ouviu Nada*, de Sérgio Mendes e Bossa Rio, *Inútil Paisagem*, de Eumir Deodato, e o citado *Coisas*, de Moacir Santos. (TINÉ, 2008, p. 166, grifo nosso).

No jargão do *jazz* e da música brasileira, o conceito do *vamp* propõe espaços destinados à improvisação, por meio de progressões harmônicas comumente dissociadas de relações com a tonalidade, abertos às experimentações modais, que tornam-se amplamente utilizados a partir dos fins da década de 50.

Os músicos do gênero anterior *bebop*, já haviam esgotado e subvertido os limites das harmonias tonais por meio da improvisação, e a prática dos anos 60 buscava algo de renovação, apontando novas direções e concepções modais. Basicamente, nesse ambiente do *jazz modal*, quando um único acorde, ou uma progressão não determinada por relações tonais é executada por um longo período de tempo, a sonoridade proposta elimina os sentidos de ritmo harmônico e função harmônica. Neste sentido, a improvisação, ao invés de buscar, delinear, determinar a sonoridade ou função específica de um acorde ou progressão, busca a exploração de diferentes coloridos disponibilizados através da seleção e justaposição de variados modos e suas tensões. Berliner (1994, p. 90), em *Thinking in Jazz – the infinite art of improvisation* ambienta esta concepção do *vamp* do *jazz modal* através de várias situações registradas em gravações da época:

A contínua experimentação de um músico no repertório do *jazz*, em última análise fornece a base para obras originais (...) as tendências incluem músicas modais ou em *vamp* que são estáticas harmonicamente - Isto é, compostas de um único acorde ou um par de acordes repetidos - e acompanhados por uma curta e repetitiva melodia no contrabaixo. (...) exemplos de músicas modais são "*So what*" e "*Flamenco Sketches*", de Miles Davis. "*So what*" tem uma estrutura AABA que minimiza o movimento harmônico pela alternância entre sugestivas tonalidades do modo ré

dórico (por dezesseis compassos) e mi bemol dórico (por oito compassos), para em seguida, retornar novamente para o modo de ré dórico (por oito compassos); em "*Flamenco Sketches*", os músicos seguem através de uma série de tonalidades diferentes no formato ABCDE, mas têm a opção de permanecer dentro de cada seção por quatro ou oito compassos antes de passar para a próxima. Horace Silver em "*The Outlaw*" desvia das estruturas dos standards, propondo uma progressão de 54 compassos que divide-se em frases de 30, 30, 10 e 18 compassos. Em "*Food Bird*" de Ornette Coleman, dentro de um formato AABA geral, cada um é uma variante blues ". (...) A balada de Jaki Byard, "*Ode to Charlie Parker*" gradualmente se desenrola em uma progressão de 24 compassos com componentes harmônicos com pouca similaridade entre si.<sup>75</sup>

Assim como Juazeiro, que traz paradigmas modais nordestinos que serão úteis para as análises mais a frente proponho um exemplo deste período do jazz modal percebendo como “imerso em seu contexto de arte e cultura o modo alcança sentido” (FREITAS, 2008, p. 271). A música *Blue in Green*, terceira faixa do “álbum modal essencial” (KAHN, 2007) *Kind of Blue*, ilustra procedimentos que neste ambiente são relacionados a este entendimento e fazer da prática modal de 1960<sup>76</sup>. Note-se que nesta edição do *Real Book of Jazz*<sup>77</sup>, sequer há armadura de clave que indique uma possível tonalidade, algo assinalo que a partir da percepção da época sobre a questão do modalismo:

---

<sup>75</sup> A musician's ongoing experimentation with jazz repertory ultimately provides the basis for original pieces. (...) Additional trends include modal or vamp tunes that are harmonically static – that is, comprised of a repeating single chord or as pair of chords – and accompanied by a short repeating bass melody. (...) examples of modal pieces are Miles Davis's "So what" and "Flamenco Sketches". "So what" has an AABA structure that minimizes harmonic movement by alternating between tonalities suggestive of the D dorian mode (for sixteen bars) and Eb dorian mode (for eight bars), then returning again to the D dorian mode (for eight bars); in "Flamenco Sketches", artists proceed through a series of different tonalities in ABCDE format, but have the option of remaining within each section for either four or eight bars before moving to the next. Horace Silver's "The outlaw" deviates from standard structures by providing a fifty-four-bar progression divided into phrases of thirteen bars, thirteen bars, ten bars, and eighteen bars. In Ornette Colema's "Bird Food, within an overall AABA format, "each A is a blues variant". (...) Jaki Byard's ballad "Ode to Charlie Parker" gradually unfolds a twenty-four-bar progression with harmonic components bearing little similarity to one another.

<sup>76</sup> Mais à frente, esta situação e progressão harmônica será muito similar em Kamba, de Moacir Santos.

<sup>77</sup> Dentre tantas diversas edições do *Real Book of Jazz* e *New Real Book* até hoje, várias trazem a armadura de um bemol.

**BLUE IN GREEN**

(BALLAD)

- MILES DAVIS

MILES DAVIS - "KIND OF BLUE"

Figura 79: Exemplo do modalismo de *Blue in Green* [Faixa18 ]

Abaixo, a análise deste tema, que é associado neste contexto do *jazz* modal, é associado a uma centralização em Bb lídio<sup>78</sup>. Como uma “*área tonal maior* que introduz novos efeitos de função tônica numa tonalidade principal maior”<sup>79</sup>. Por um viés – valorizando o *potencial de recomeço* acumulado no lugar de chegada” (FREITAS, 2010, p. 223). Não

<sup>78</sup> Análise pelo professor de piano da *Sacramento State University*, Aaron Gardner. Note-se a ausência da armadura de clave, sem determinação de tonalidade. Também, o primeiro grau lídio Bbmaj7(#11) substituído pelo seu relativo Gm7, em referência à gravação original, onde são substituídos livremente diversas vezes, muito em razão da interpretação do contrabaixista Paul Chambers.

Disponível em: <[http://www.csus.edu/indiv/g/garnera/jazz\\_piano/blue\\_in\\_green\\_scales.pdf](http://www.csus.edu/indiv/g/garnera/jazz_piano/blue_in_green_scales.pdf)>.

<sup>79</sup> Neste caso, fã maior, ou seu relativo ré menor.

obstante, esta concepção não *exclui a percepção de uma análise na tonalidade de ré menor*. Apenas enfatiza o caráter de “afastamento da tonalidade”, pela ênfase em um primeiro grau, “lugar de chegada” e “potencial recomeço” em Bb7M(#11), de sonoridade lídia, em direção à concepção de “campos harmônicos modais” (PERSICHETTI, 1986, p. 44). Noto também as aplicações de modos que afastam-se da tonalidade de ré menor (c.3, 7, 9), além de alterações propostas para as preparações (c. 2, 3, 4, 6, 8, 10), em um ambiente típico de aplicação de escalas do *jazz modal*:

### Blue In Green Scale Analysis

The musical score for "Blue In Green" is divided into three systems, each with four measures. The chords and their corresponding modal scales are as follows:

- System 1:**
  - Measure 1: G min7 (G Dorian)
  - Measure 2: A 7#5 (A Dim. Whole-tone)
  - Measure 3: D min7 (D Dorian)
  - Measure 4: Db7 (Db Mix #4 (Lydian dominant))
- System 2:**
  - Measure 1: C min7 (C Dorian)
  - Measure 2: F 13(b9) (F Dim 1/2 Whole)
  - Measure 3: Bb7M(#11) (Bb Lydian)
  - Measure 4: A 7#5 (A Dim Whole-Tone)
- System 3:**
  - Measure 1: D min7 (D Dorian)
  - Measure 2: E 7#5 (E Dim. Whole-Tone)
  - Measure 3: A min7 (A Dorian)
  - Measure 4: D min7 (D Asc. Melodic Minor)

Note: These are not the only choices but are certainly common choices for the given chords. The Dim. Whole-Tone scale is also called the "Alt. Scale."

Figura 80: Exemplo do modalismo de *Blue in Green* – análise

#### 4.4 MODALISMOS DE MOACIR SANTOS – ANÁLISES

Nesta seção destinada às análises, pretendo interpretar sobre a forma de Moacir Santos e explorar conceitos modais, no sentido dos anos de 1960 de “*negação de condições afirmadoras do tonal*” ou “*oposição ao tonalismo*” e “*maneirismos modais*” (FREITAS, 2010, p. 592) em seu processo composicional. Como visto anteriormente, o modalismo foi um tema intensamente manipulado e valorizado pelos compositores referenciais no contexto brasileiro e americano pela década de 1960, como uma estratégia que entrelaça questões de

identidade, renovação, liberdade, expansão e “negação das condições afirmadoras” da tonalidade.

Nas “*Coisas*” de Moacir Santos, numeradas de 1 a 10 em seu primeiro registro fonográfico (1965), assim como nas próximas composições do Ouro Negro analisadas serão recorrentes: “cadências modais”, “cadências tonais em melodias modais”, “verticalização do modo”, “dominante menor”<sup>80</sup>, ausência da sensível, melodia e harmonia modal, conjugadas ou não, assim como situações ambíguas entre duas tonalidades ou modos<sup>81</sup>.

Trago abaixo a utilização destes conceitos que compõem as *Coisas* 1, 2, 4, 5 e 6 e 9<sup>82</sup>.

Em *Coisa n°1*, a seção A traz trombone baixo e sax barítono dobrando a melodia, com o conjunto de sons ré-mi-fá-sol-lá-dó. Harmonicamente, temos Dm7 e Am7. A ausência de uma nota si gera um efeito ambíguo, que não caracteriza o modo eólio, tampouco o dórico para esta seção:

Figura 81: Seção A de *Coisa n°1* (c.7) [Faixa 19 – 0’11’’]

Justamente esta ambigüidade é assunto na seção B, que gravita entre *tonalismo e modalismo*. A melodia arpeja Gm, que citando a nota si bemol (c.17), definiria o modo *ré eólio* para a *Coisa n°1*. Seguindo F7M, e Em7 acrescenta a nota si natural, (c.21) trazendo

<sup>80</sup> Sobre este termo, e sonoridade vinculada à algo modal, “Querendo ou não, a “dominante menor” de fato se faz ouvir em determinadas obras de determinados repertórios da tonalidade harmônica contemporânea. Tais “dominantes” e “obras” não são “tonais” ao pé da letra, já que se deixam contaminar por “maneirismos modais”. Mas também não são propriamente, ou estritamente “modais”, já que conservam importantes estilemas da tonalidade convencional” (FREITAS, 2010, p. 115).

<sup>81</sup> DIAS (2010, p. 115) Considera as “*Coisas africanas em Coisas*”, por este viés modal e rítmico: “Na sequência das faixas do LP, além da identificação de melodias predominantemente modais como em *Coisa n.1*, *Coisa n.2*, *Coisa n. 4*, *Coisa n. 5* e *Coisa n.9*, talvez seja possível, então, estabelecer a seguinte relação entre as “*Coisas*” e os toques provindos da tradição musical negra no Brasil, considerando-se a origem pernambucana de Moacir Santos e o pensamento do compositor acerca da estilização de referências musicais da tradição popular: *Coisa n° 4* – Alujá *Coisa n° 10* – Ijexá *Coisa n° 5* – Alujá *Coisa n° 3* – Côco; gonguê do maracatu *Coisa n° 2* – Bravun; clave do Alujá no ritmo da melodia *Coisa n° 9* – Alujá *Coisa n° 6* – Maracatu *Coisa n° 7* - Samba *Coisa n° 1* – Ijexá *Coisa n° 8* – Barravento. Agradeço as informações aos percussionistas Marcos Suzano e Carlos Negreiros, em comunicação pessoal. Ver também glossário em José Flávio Pessoa De Barros, 2005”.

<sup>82</sup> Nestas análises, trago as partituras dos arranjos. Pela razão de diversos instrumentos serem transpositores, nos textos sempre me refiro às notas reais, em dó. No ANEXO C, trago a grade com as transposições.

instabilidade à sonoridade do modo, e uma possível vinculação ao modo *ré dórico* para a música. De fato, este acorde poderia ser interpretado como um empréstimo do segundo grau da menor melódica em ré. Seguindo, o acorde A7(b13) realiza a “cadência tonal” (c.22) sugerindo assim a *tonalidade* de Dm:

The musical score for Section B of Coisa nº1 (c.17) features three staves: Tbn. B., Gtr., and Cbx. The Tbn. B. staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Gtr. and Cbx. staves show a consistent chord progression: Gm7, Fmaj7, Em7, A7(b13), Dm7, and Gm7. The A7(b13) chord is specifically marked with a 'b13' and a circled '13'.

Figura 82: Seção B de Coisa nº1 (c.17)

Assinalar a *tonalidade* de ré menor torna-se algo duvidoso quando a mesma progressão surge após o improviso de saxofone alto, e em uma convenção, o último acorde de Dm, surge com as notas dó, si e mi, intervalos 7, 6 e 9 nas notas do saxofone alto, trompete e trompa, (c.57) caracterizando desta vez o modo *dórico* para o primeiro grau:

The musical score for Coisa nº1 (c.49) shows a convention with eight staves: Tpt., Sx. A., Sx. T., Sx. B., Tpa., Tbn., Tbn. B., and Gtr. The Gtr. staff displays the chord progression: Dm7, D7(b9), Gm7, Fmaj7, Em7, A7(b9), and Dm7(b6). The saxophone and trumpet parts feature complex rhythmic patterns and intervals, with the final Dm7 chord being specifically marked with a circled '6'.

Figura 83: Convenção em Coisa nº1 (c.49)

A harmonia de *Coisa n°2* é composta em uma concepção da “*harmonia modulatória*”<sup>83</sup>, onde os “acordes parecem não ter relação entre si através do campo harmônico” (TINÉ, 2008, p. 171). Nesta música, Moacir constrói uma progressão harmônica que mescla acordes em uma sonoridade entre o maior/menor para além do que poderia ser compreendido por empréstimos modais (FREITAS, 2010, p. 271-274). É enfático como o primeiro grau, si bemol, surge tanto maior quanto menor<sup>84</sup>.

O que pode ser considerado como unidade, ou estrutura relativa a um conjunto de sons na seção A é proposta pela melodia, que é organizada através da utilização das notas do conjunto do modo de si bemol mixolídio, estratégia particular do processo compositivo de Moacir Santos.

Ressalto que a sonoridade, independente da seleção de notas da melodia não tem atribuições de sonoridade modal. Aponto para uma *interpretação particular do processo de composição* de Moacir, que surge freqüentemente, em diversas músicas, no emprego de uma seleção de notas na melodia que acabam por constituir a estrutura de um modo, sem vinculação direta à tonalidade ou progressão harmônica subjacente da música.

Abaixo, a seção A (c.21-28) traz sobre o baixo pedal em si bemol a utilização dos acordes Bbm7, C/Bb, Cb/Bb, Bb, Bbmaj7 e Bb6. Nesta alargada concepção harmônica, são as inversões de: Bbm7, C7, Bmaj7 e Bbmaj7. O primeiro grau maior/menor é o que define a *harmonia modulatória* dos acordes, pois não se trata de uma tonalidade firmemente estabelecida. Uma análise distante de algo tonal, e nada convincente determinaria Im7, subV/bII, bII, Imaj7. Podemos entrever também que temos um movimento cromático de tríades maiores sobre um baixo pedal, gerando a noção das oscilações de meio tom comuns ao *jazz* e música brasileira dos anos de 1960 entendidos dentro deste conceito de “*harmonia modulatória*”. Os mesmos acordes podem ser compreendidos apenas como tríades cromáticas, oscilando por meio-tom: Db, C, Cb, Bb sobre o baixo pedal de Bb.

<sup>83</sup> Por “*harmonia modulatória*”, refiro-me a um conceito que sintetiza vários procedimentos de “negação da tonalidade” usuais na prática jazzística dos anos 60. Segundo Tiné (2008, p. 171), “por outro lado, é com Milton Nascimento que acontecerá uma sintonia com o *jazz* da época (...) apontam para aquele tipo de *harmonia modulatória*, baseada em acordes saturados modalmente, que não têm relação entre si através de campo harmônico ou de relação dominante-tônica, mas sim oscilações de meio-tom, transposições de tipologias e o uso do *sus* não cadencial, tal como apontado em *Maiden Voyage*”.

<sup>84</sup> Segundo FREITAS, em *Teoria da Harmonia na música popular*, este empréstimo modal entre primeiros graus maiores e menores não é possível, e aponto que dilui a concepção de tonalidade. Ver Freitas (1995, p. 132) no quadro Exemplo 155: “Demonstração das opções de escolha funcional dentre os acordes do campo harmônico maior = graus diatônicos + graus de empréstimo modal”. Ou Freitas (2010, p. 4) Fig. “1.1 - Tipologia dos *graus*, *tensões*, *escalas* e *funções primárias* nos campos harmônicos diatônicos maior e menor”

A melodia, que se apropria do ritmo da linha-guia do toque *alujá*, propõe uma unidade sugerida através do modo mixolídio - manobra estilística comum no repertório de Moacir, que surge em várias situações - aqui omitindo a sexta: si bemol – dó –ré – mi bemol – fá – (sol)- lá bemol. Moacir parece expandir o procedimento “nordestino” de “cadência tonal em melodias modais” (TINÉ, 2008). No entanto, Moacir expande esta concepção para algo como “harmonias modulatórias” em melodias modais.

Figura 84: Seção A de Coisa nº2 (c.21) [Faixa 20 – 0’43’’]

Esta intenção de unidade e estrutura mantida através do modal na melodia, conjugada ao modulatório, através da harmonia, fica ainda mais explícita se considerarmos a introdução de Coisa nº2.

A melodia da introdução corre sobre uma harmonia que progride com acordes relacionados entre os baixos por quartas ascendentes, contrastando com a seção A. No entanto, a *mesma melodia* já estava sugerida ao piano, sobre outra harmonia, o que a meu ver corrobora a hipótese de que Moacir procura construir unidade melódica referente a um modo, como em várias situações à frente, e harmoniza-a de diferentes maneiras.

A seguir, (c.1-10) a harmonia progride em direção a Fá em uma cadência:

Bb7(13) – Eb7(9) – F (add9)/A – D7(#9) – Eb(add9)/G – C7(#9) – F6(9).

I7 – IV 7 – V – V/VI – IV – V/V – V

Figura 85: Introdução de Coisa nº2 (c.1) [Faixa 20 ]

Toda a estrutura modula uma quarta acima, e a progressão e melodia são transpostas para:

Eb7(13) – Ab7(9) – Bb(add9)/D – G7(#9) – Ab(add9)/C – F7(#9) – Bb6(9)  
 IV7 – VII7 – I – V/II – VII7 – V7 – I

Aqui - a partir da figura anterior - (c.9-16) surge a melodia ao piano que deu origem ao tema principal de *Coisa nº2*, na seção A. Temos o conjunto de notas na melodia: si bemol – dó – ré – mi bemol – fá – (sol)- lá bemol – o mixolídio de Bb. Trata-se, portanto, de construir uma estrutura através da melodia em relação ao *modo* Bb mixolídio sobre progressões entre acordes com baixos em distâncias de quartas na introdução, e “modulatórias” na seção A.

Figura 86: Introdução de Coisa nº2 (c.11)

A seção B traz a harmonia Cb/Bb, Bbm7(11), G7/Bb, Ebm/Bb e Bbmaj7. Cifram os acordes Bbmaj7, Bbm7(11), G7(#9), Ebm e Bbmaj7. Em análise: bIIImaj7, Im7, V7/IIIm em cadência deceptiva para o IVm e por fim Imaj7. A princípio poderia quase ser estabelecida a tonalidade de Bbm. Mas novamente, por motivos de uma análise forçosa da tonalidade, indefinida entre o primeiro grau maior/menor trata-se de conferir apenas uma concepção de

“*harmonia modulatória*”, em “acordes que não têm relação entre si através do campo harmônico” (TINÉ, 2008:171)

Na melodia, agora Moacir faz questão de expor justamente características destas trocas harmônicas, citando as notas que as referenciem: em Cb/Bb, o bII, fica clara a opção pelo modo lídio, relativo a este acorde, já pela característica #11 na nota longa fá, seguida de notas da tríade, 5 e 8 justas (c.31 e c.32). Em Bbm7(11), notas do arpejo, mi bemol, si bemol e lá bemol (c.33). Em G7/Bb, notas da téttrade: fá, si (dó bemol - c.35) e sol. Em Ebm/Bb, nona e notas da tríade: fá, mi bemol e sol bemol (fá suspenso – c.36). No Bbmaj7, um cromatismo, e lá e ré definindo agora sonoridade maior (c.37).

The image shows a musical score for 'Coisa nº2' (c.31). It consists of seven staves: Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Bass (Sx. B.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), Vibraphone (Vib.), and Piano (Pno.). The Piano part includes chord symbols: Cb/Bb, Bbm7(11), G7/Bb, Ebm/Bb, and Bbmaj7. The score is in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature.

Figura 87: Seção B de Coisa nº2 (c.31) [Faixa 20 – 01'04'']

Em *Coisa nº4*, o ostinato conduzido pelo contrabaixo e trombone baixo, em conjunto com a melodia da trompa, harmonizam Cm e Gm. Melodicamente, a seção A utiliza as seis notas dó – ré - mi bemol - fá- sol - si bemol, e a *blue note*<sup>85</sup> sol bemol. É ausente o intervalo de 6ª, o que novamente não define um modo. A seção A gravita entre um conjunto de sons que podem ao mesmo tempo ser atribuídos às escalas de Cm e Gm. Não é possível caracterizar o modo eólio, tampouco dórico pela ausência da nota característica destes modos. Como em *Coisa nº1*, é uma estratégia usada por Moacir Santos para gerar uma sonoridade ambígua, indefinida entre tonalidades de Cm e Gm:

<sup>85</sup> Sobre a blue note ver: Levine, 1998, p. 219.

Figura 88: Seção A de Coisa nº4 (c.7) [Faixa21 - 0'12'']

De forma semelhante à *Coisa nº1*, a seção B irá expor esta ambigüidade. Ao surgir o Fm7, o modo *eólio em dó* caracteriza a composição, pela nota lá bemol no contrabaixo (c.37-40) e pelo trompete (c.37). Logo em seguida, a harmonia propõe o dominante da dominante D7(b9), e o contrabaixo (c.41-42) que neste momento expõe as duas notas que caracterizam o modo dó menor: lá bemol e lá natural.

Figura 89: Seção B de Coisa nº4. (c.37) [Faixa21 – 01'10'']

Em seguida, o “*dominante menor*” Gm7, para Fm7, G7sus4 e a *cadência tonal* com um G7(b9). Esta seção afirma a tonalidade de dó menor, passando pela sonoridade modal *eólia* ao citar o Gm7(c.43-44):

Figura 90: Seção B de Coisa nº4 (c.43) [Faixa21 – 01'22'']

E por fim, a *coda* de *Coisa nº4* agora sugere uma sonoridade *dórica ao primeiro grau dó menor*. Ocorre uma passagem por acordes que remetem à tonalidade de sol menor, Cm7, Ebmaj7 e D7(b13), respectivamente IV, bVII e V dominante, que não se encaminha tônica. Sobre o acorde de Ebmaj7, temos a sonoridade do modo lídio, tonalidade de sol menor pelo lá natural (#11) ao sax alto e tenor (c.59). No D7 (b13), a intenção é do modo mixolídio (b9, b13), relativo à tonalidade de sol menor pela inserção da nota lá natural na melodia ao trompete, repetida em seguida pela flauta (c.60 -61), assim como pelo contrabaixo.

O fim (c.62-65) surpreende pelos acordes nada tonais, em mais uma “*harmonia modulatória*”: Fmaj7(9) (c.62), Dbm(7M #11), Bb7(13)/Db (c.63) e a terça de picardia em uma tríade perfeita de C final (c.64).

Figura 91: Coda de Coisa nº4 (c.57) [Faixa21 – 03’43’’]

*Coisa nº6* é composta com uma harmonia claramente tonal, em Lá menor. No entanto, o “dominante menor”<sup>86</sup> (c.9) surge em meio à tonalidade, sugerindo o modo eólio de Am, como um “maneirismo modal” (FREITAS, 2010, p. 26) típico desta música popular brasileira de 1960, logo seguido pela *cadência tonal* E7(b9) – Am:

<sup>86</sup> Sobre este “sabor modal” do Vm, clichê corrente na “moderna” MPB dos anos de 1960, Freitas (1995, p. 38) desenrola: “No âmbito específico e restrito da harmonia tonal, o acorde de Vm7 não é empregado nem tampouco entendido como dominante. Por vezes esse grau aparece com a designação “Acorde de dominante menor”, o que com rigor, padece de sentido para a tonalidade, onde um V grau, para poder assumir o papel de Dominante, deve necessariamente ser um acorde perfeito maior com sétima menor, o que sugere o emprego deste termo em contextos não tonais, e sim “modais”. Ver sua “Tabela 6: conjunto dos acordes diatônicos em uso no modo menor” (FREITAS, 1995, p. 42) onde o Vm é excluído.

The musical score for 'Coisa nº6 (c.8)' is presented in a multi-staff format. The instruments included are Saxophone (Sx. B.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Cello/Double Bass (Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows a 4-measure phrase. The Saxophone part begins with a melodic line in measure 4. The Trumpet and Trombone parts have rests in measures 1-3 and enter in measure 4 with a rhythmic pattern. The Guitar and Piano parts provide harmonic support with chords and arpeggios. The Cello/Double Bass part has a steady bass line. Chord changes are indicated below the guitar and piano staves: Dm7, Em7, Fm6, E7(9), Am, E7(9), Am, E7(9).

Figura 92: Vm em Coisa nº6 (c.8) [Faixa 22 – 0'14'']

A *Coisa nº9* é a única das “Coisas” em que Moacir traz claramente o centro tonal em Fá dórico em toda música. Exceto pela introdução, que inicia pela sonoridade de dó lícrio. (c1-4).

Ao trompete, a melodia inicia a música sobre a pentatônica de fá menor. Trompete, cello e órgão enfatizarão a longa nota dó (c.2-3). O conjunto de notas destes quatro compassos compõe o modo dó lícrio, pela inserção das notas sol bemol e ré bemol à pentatônica de fá menor inicial.

Em seguida, (c.4) sax alto inicia a melodia em anacruse, sobre o modo fá dórico, exposto pelo arpejo de Fm7(6,9,11) A nota ré caracteriza este modo logo de início por uma mínima (c.5), e surge novamente na tercina de semicolcheias do compasso seguinte.

A harmonia enfatiza o modo dórico nos acordes da guitarra e órgão pelos acordes dóricos Fm7, Cm/F, que considero um Fm(add9) e Fm6.

Figura 93: Introdução e seção A de Coisa nº9 (c.1) [Faixa 23]

A seção B trará uma preparação II V para o Abmaj7 (c.17) referente ao modo lídio. Torna-se menor, como um subII<sup>87</sup> do dominante da dominante, que neste contexto surgiria como um Db7(#11) o G7(alt.) que é o que se segue. Logo se completa a cadência V/V, V, I - Fá dórico (c.19-20-21)<sup>88</sup>. As notas da melodia nestes acordes mostram a escolha de modos dominantes alterados<sup>89</sup> na melodia. Sobre o acorde G7(#5): lá sustenido (#9) si (3), lá bemol (b9), ré bemol(b5). Também sobre o C7(#9) na seqüência, Moacir escolhe as notas do modo dó alterado, ou simétrico: ré bemol (b9), dó, si bemol (7), sol bemol(b5), mi(3), ré sustenido (#9), ré bemol(b9).

<sup>87</sup> Sobre o subII e suas propriedades de substituição do subdominante na cadência IIm-V7, ver Freitas (1995, p. 107-116)

<sup>88</sup> Persichetti (1986, p. 44) esclarece esta questão de “campos harmônicos modais”, e em analogia à tonalidade. Na música de Moacir Santos, seus graus admitem meios de preparação individuais, como na prática tonal popular e *jazzística*. “O princípio de construção modal que produz os sete modos diatônicos (dórico, frígio, lídio, etc.) pode aplicar-se a qualquer escala, criando múltiplas versões. A primeira versão modal de qualquer escala começa na tônica, a segunda na supertônica, da escala, etc.

<sup>89</sup> Para este tratamento de alterações sobre os dominantes no contexto jazzístico, ver Levine (1995, p. 31-95).

Figura 94: Seção B de Coisa nº9 (c.15)

Estes são os conceitos e estruturas do modalismo dos anos 1960 presentes entre as dez *Coisas* (1965) de Moacir Santos. É de interesse trazer e analisar processos de elaboração mais intensa e criativa de conceitos que remetem a estes paradigmas modais dos anos de 1960 em seu trabalho.

#### 4.4.1 Elaboraões do Modalismo: *Coisa Nº5*

*Coisa nº5* foi composta a partir de uma concepção modal, aliada a um arranjo e uma seção rítmica que privilegiam as hemíolas e o *cross rhythm*, em uma vinculação à sonoridade afro. Seu tema principal e posterior variação no *solí* de flauta e sax barítono certamente trazem o mais intenso exemplo do aproveitamento do gênero modal pentatônico na composição das *Coisas*, trecho que seleciono e analiso a seguir.

Sax barítono e trombone trazem abaixo o tema principal da música, de sonoridade modal, intimamente característica do *blues* (c.25-28.): ré – mi – fá – fá# - sol – lá – dó. Esta seleção de notas é vinculada à sobreposição das pentatônicas maior e menor em ré, classificada como modo *blues* completo (GUEST, 1996, p. 11), ou heptatônica (TAGG, 2009, p. 48-50), ou simplesmente a “*combination*” vinculada ao *blues* e *jazz* nas palavras de Moacir: “Eu gosto é desse som, dessa combinação [...] Em várias músicas eu apliquei esta *combination*, porque eu gosto!” (DIAS, 2010, p. 212).

The musical score for 'Combination' in the melody of 'Coisa nº5' (c.20) [Faixa 24 – 0'46''] is presented for a jazz ensemble. The score includes parts for Trumpet (Tpt.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), Trumpet (Tpa.), Trombone (Tbn.), Trombone Bass (Tbn. B.), and Guitar (Gtr.). The music is in 4/4 time and features a dynamic range from forte (f) to piano (p). The guitar part includes chord diagrams for D7(#9), A7(b9), D7(9), A7(b9), D7(9), A7(b9), D7(9), and G7(b9).

Figura 95: “Combination” na melodia de Coisa nº5 (c.20) [Faixa 24 – 0’46’]’

O historiador Eric Hobsbawm (1990, p. 42) cita algumas “peculiaridades” do jazz dentre as quais a “combinação de escalas africanas com harmonias europeias. A expressão mais conhecida dessas peculiaridades é a combinação da “escala *blue* – a escala maior comum com a terça e a sétima abemoladas”. Segundo Moacir Santos, esta sonoridade da “*combination*” chegou através do contato com Guerra- Peixe, que para ele tem um “caráter negro”:

M: Isso é uma outra coisa [quando questionado sobre terça maior e menor]. 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 arranjou isto. Pode ser uma invenção dele, eu não sei. (FRANÇA, p. 143).

Harmonicamente esta proximidade ao blues também é evidente, pela utilização dos graus I7(#9), IV7(b9, 13), V7(9, 13) (#9, b13), típicos do *blues*, mas em *Coisa*º5 fora da

estrutura típica de doze compassos, o *twelve bar blues*. Dando voz ao compositor, sobre a *Coisa nº5*, também chamada Nanã:

Para mim, “Naná” é um blues, é o meu blue, completamente. Mas é bem diferente, a atmosfera, o aspecto, o blues tem um número de compassos, é outra coisa (eu digo, a medida), tem bastante coisa aí que é diferente do blues. Sim, é completamente diferente, é a coisa brasileira, é outro vocabulário (Dep. MS 1996). (DIAS, 2010, p. 212).

Finalizando a seção A (c.32), ainda ouvimos a “cadência modal” (TINÉ, 2008):

VII7(#9) I7(#9):

The musical score for 'Cadência modal' is presented in four staves. The top staff is for Tbn. (Trumpet), the second for Tbn. B. (Baritone Trumpet), the third for Gtr. (Guitar), and the bottom for Cbx. (Cello/Double Bass). The guitar part includes chord diagrams for D7(#9), A7(#9), D7(#9), C7(#9), D7(#9), and Gm7. The bass line consists of eighth and quarter notes.

Figura 96: “Cadência modal” em *Coisa nº5* (p. 79, c.20) [Faixa 24 – 01’16’’]

Tal melodia *modal*, tema da seção A, será a fonte de inspiração para uma variação no *soli* de flauta e sax barítono. Trago a seguir, minha transcrição do trecho do solo de flauta sobre a seção A<sup>90</sup>.

O que é de interesse aqui é a intensa elaboração deste trecho do solo de flauta, que foi construído através de processos de transformação e variação motivica, a partir da idéia modal da melodia original. Aqui, várias técnicas podem ser percebidas atuando em conjunto, interpretando como Moacir manipulou o tema modal principal para chegar a esta intrincada trama melódica: “aumentações, diminuições, rarefação e preenchimento de estruturas

<sup>90</sup> *Soli*, no jargão do jazz é um termo que designa um trecho do arranjo escrito para dois ou mais instrumentos, que simula uma improvisação criada espontaneamente. Ver capítulo *Soli Writing*, do livro *Arranging for large jazz ensemble*, de Dick Lowell e Ken Pullig. *Coisa nº5* traz este caráter de *soli*, ou seja, um solo escrito, composto e arranjado, para dois instrumentos, flauta e sax barítono que se sobrepõem nos compassos seguintes. O Cancioneiro *Coisas* propõe alterações em relação à gravação original de 1966. Por esse motivo, realizei nova transcrição, a partir da ferramenta *Sound Stretch*, do programa *Sound Forge*, sendo possível retardar o tempo e ouvir nota por nota, na intenção de analisar exatamente o que Moacir Santos compôs.

temáticas, contorno temático, e mudança de harmonia por meio de notas idênticas com mudança de acidentes”.<sup>91</sup>

O contorno da melodia original é ouvido nos cinco primeiros compassos, e aparece neste segmento do solo entremeado por notas que atuam como “preenchimento da estrutura temática”. Em seguida, Moacir trará variações sobre esta melodia original:

Abaixo, isolo deste solo seu contorno melódico, considerando: notas da melodia e notas com mudança de acidentes, que indico circuladas. Comparo à melodia inicial, e sua origem é de fato a melodia original – a partir da “combination”.



Figura 97: Solo de flauta (c.42) [Faixa25 – 0’18’’]

Figura 98: Contorno melódico do solo de flauta [Faixa25 – 0’44’’]

Nas pausas acima, indico supressões da melodia original, ou uma “rarefação da estrutura temática”. Os parênteses indicam notas originais da melodia que na variação, foram sustentadas ou bemolizadas, como “notas idênticas com mudança de acidentes”.

<sup>91</sup> Uso estas terminologias baseado em Réti (1978, p. 66-105) – *The thematic process in music* no capítulo: *Various categories of transformation*.

Nos retângulos abaixo, ocorre uma mudança de ritmo:



Figura 99: Mudança de ritmo no solo de flauta (c.42 e c.45)

No primeiro, a “aumentação” é conseguida através da repetição consecutiva das três primeiras notas da melodia original num padrão de quatro semicolcheias dentro de uma figura de seis semicolcheias, equivalendo a um tempo, o que origina uma hemíola. Já no segundo retângulo, o que ocorre é uma aceleração do tempo, gerando a “diminuição”, pois é a melodia original, escrita quatro vezes mais rápido. A primeira e as últimas duas notas apresentam a idéia de “notas idênticas com mudança de acidente”. A partir da melodia original, dó aparece sustenizado, e fá sustenido surge como sol. A mudança de acidentes gera alterações de semitom, dó sustenido surge em aproximação cromática, e o fá sustenido da melodia, terça maior do acorde D7 torna-se sol, tônica do acorde G7, adaptando-se à harmonia onde o trecho foi inserido, pela aceleração do tempo.

Abaixo, variações sobre o próprio solo. A hemíola anterior surge novamente, no mesmo trecho de repetição da harmonia, agora transposta uma terça menor acima da primeira. Gera intervalos de nona menor, nona aumentada e sétima menor, alternando a “combination” de ré, relativa aos modos de ré alterado, sétimo grau da menor melódica, ou ré frígio maior, de acordo com o acorde D7(#9) da harmonia, pela inserção das nonas menor e aumentada:



Figura 100: Variações do solo de flauta (c.42 e c.47)

Em seguida, uma elaboração do trecho seguinte do próprio solo, agora transposto um tom abaixo, com o preenchimento pela nota ré bemol:



Figura 101: Mais variações do solo de flauta (c.43 e c.48)

Quanto aos arpejos finais, a “cadência modal” D7(#9) - C7(#9) - D7(#9) do naipe composto por trompete, sax alto, trompa e sax tenor, responsável pela harmonia, é citada na melodia, na mesma seqüência através de arpejos, onde as notas são aproximadas por semitom, preenchendo a estrutura por notas cromáticas inferiores:

The image contains three musical staves. The first two staves show chord voicings for D7(#9) and C7(#9) for various instruments: Tpt, SxA, Tpa, SxT, Tbx, and Cbx. The third staff shows a melodic line for SxT (Sax Tenor) with slurs and accents over the D7(#9) - C7(#9) - D7(#9) sequence.

Figura 102: Arpejos, aproximações e hemíolas no solo de flauta (c.49)

Há um padrão neste trecho, que acaba por gerar hemíolas. A nota lá circulada, no acorde C7(#9) acima, não foi aproximada para a sétima si bemol. Ao que parece, a nota suprimida teve razão pelo fato de que o padrão de tercinas foi interrompido na aguda nota lá natural no segundo tempo do compasso. Isto causou um deslocamento rítmico na melodia, que por sua vez já era deslocada pela utilização da hemíola, na configuração de tercinas de semicolcheias organizadas de duas em duas, na disposição uma nota cromática e uma nota do acorde.

Seguindo, flauta cede espaço para o solo escrito de sax barítono na seção B. Transmite a atmosfera de improviso em um solo escrito, com liberdade na estruturação melódica, porque contrasta com o solo de flauta e *solí* flauta/barítono que virá em seqüência, que foram baseados na melodia original.

Há um padrão de três notas, configurando novamente hemíolas, sobre ré menor (c.51-52) que tem como o alvo as notas do arpejo de Gm7. Em seguida, (c.53), uma frase na escala de fá menor eólio, e notas do arpejo de A7(b5), com forte caráter de improviso jazzístico, e novamente ao fim, deslocamentos rítmicos que propõem hemíolas na figuração duas semicolcheias - colcheia (c.54):

Figura 103: Solo de sax barítono em Coisa nº5 (c.50)

A textura de Coisa nº 5 tem um caráter homofônico, de melodia acompanhada. O que gera uma sensação contrapontística são as rítmicas individuais dos instrumentos, baseadas em conceitos como *cross rhythm* e hemíolas, já considerados como fatores de grande apreço pelo compositor. Os momentos onde há sobreposição de melodias, em sonoridade contrapontística, são a introdução e a seção final A' do solo.

O que merece atenção aqui é esta seção final do solo, onde sax barítono e flauta executam, ao mesmo tempo, melodias diferentes, configurando um *solí*. A flauta reexpõe a melodia anterior. O caráter é contrapontístico, onde Moacir compõe nestes quatro compassos uma melodia em bloco, baseada na técnica de arranjo linear, muito difundida em contextos modais<sup>92</sup> do *jazz*, que analiso a seguir. Surge aqui nitidamente sua grande influência de Duke Ellington para a escrita orquestral, sempre associado à sua figura e estética musical. Críticas sobre o disco *Coisas* associam-no a Ellington: “Foi o último e o melhor disco de ‘samba-jazz’ feito no Brasil daquela época: uma obra-prima de música instrumental, com raízes ardentemente brasileiras e uma certa tintura jungle, ellingtoniana (...)” (CASTRO apud França, 2003, p.13). E quando perguntado em entrevista sobre tal influência, Moacir afirmava:

E: “O senhor ouviu muito Duke Ellington? Gosta de Duke Ellington?  
MS: Eu ouvi muito. Eu acho que ouvi as orquestras de jazz americano em João Pessoa, Paraíba. Eu ouvi bem a música americana” [...] (FRANÇA, 2007, p. 148).

<sup>92</sup> “Os procedimentos existentes na técnica de arranjo linear estão ligados diretamente às escalas de acorde, tanto para a construção de *voicings* quanto para a elaboração de linhas. As escalas, mais que os acordes, como fornecedoras das notas que compõem as *voicings* e as linhas, dão à técnica *conotação modal*, embora o seu âmbito de aplicação seja tonal. Cada cifra é relacionada a uma escala de acorde, modal ou não-modal. (OLIVEIRA, 2004, p. 80).

Sobre a técnica de arranjo linear, difundida nas orquestras americanas arranjadas por Duke, segundo Oliveira (2004, p. 20) comenta que “as *voicings*<sup>93</sup> de Ellington, que eram únicas, assim como o seu estilo orquestral, sempre foram tidos como revolucionários na escrita para *big band*”.

As *voicings* da técnica de arranjo linear são construídas a partir das notas da escala do acorde do momento, e não com as notas do acorde somente. Esta opção pelas notas da escala deve-se ao fato de uma *voicing* da técnica de arranjo linear não ter obrigatoriedade, e nem o interesse, de representar a sonoridade completa de um acorde, pois o seu propósito é dar ênfase à linearidade das vozes. **A sonoridade vaga da *voicing* identifica-se mais com a sonoridade modal da escala que com o acorde do momento**, e isto é positivo porque aproxima a sonoridade das *voicings* à sonoridade dos blocos ocorrentes que resultam da coincidência rítmica das vozes lineares. (ibid, p. 87, grifo nosso).

Com base nos conceitos expostos por Guest (1996) e Oliveira (2004)<sup>94</sup>, abaixo identifiquei o uso desta técnica. Resumidamente, os números são os intervalos gerados entre as melodias, onde a flauta retoma seu solo anterior a partir do segundo compasso, e o sax barítono compõe uma linha secundária, baseada na técnica de arranjo linear. Os intervalos nesta técnica são classificados da seguinte forma:

Graduação das dissonâncias	Dissonâncias		Consonâncias	
1º	2ª menor, 7ª maior	DP	3ª e 6ª (maior ou menor)	CO
2º	2ª maior, 7ª menor	DS		
3º	4ª justa, 5ª justa	(DT)		
4º	4ª aumentada, 5ª diminuta	(DQ)		

Quadro 1: Classificação dos intervalos pela dissonância (OLIVEIRA, 2004, p. 89)

PH – pontos harmônicos

PL – pontos de linha

DP – dissonância primária

DS – dissonância secundária

DT – dissonância de terceiro grau

DQ – dissonância de quarto grau

<sup>93</sup> *Voicing*: são estruturas verticais em que as vozes são distribuídas de acordo com critérios pertinentes aos objetivos do arranjador que, geralmente, vão além da simples representação sonora de um acorde. São construções estritamente verticais, estejam elas no contexto das técnicas tradicionais de arranjo em bloco ou no contexto da técnica de arranjo linear (ALMADA, *Arranjo*, p. 100).

<sup>94</sup> Estas são as únicas publicações brasileiras que teorizam a técnica de arranjo linear.

CP – clímax primário

CS – clímax secundário

Os PH's são gerados com base na riqueza entre as duas vozes, num sentido de tensão intervalar. Analiso abaixo o *solí* de Coisa nº5 a partir desta classificação dos intervalos pela dissonância proposta por Oliveira, de acordo com a série harmônica, como demonstrados na tabela.

Assim, identifico cinco PH's, onde dois caracterizam clímax secundários e três caracterizam clímax primário<sup>95</sup>:

The musical score consists of two staves: a treble clef staff for guitar (Gtr.) and a bass clef staff for bass (Cbx.). The melody in the treble clef is annotated with interval classifications: PH, PL, PH, PL, PH, PL, PH, PL, and PH. Below these are fingering numbers: 7, 8, 3m, 6, b6, 8, 4, 4, 7M, 6, 3m, 3, 3m, 7M, 8, b6, 3m, b5, 6, b9, 8, 3, 6, b5, 4, 9. The bass line is annotated with DS, DP, DP, DP, and DS. Below these are CS, CP, CP, CP, and CS. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8.

Figura 104: Análise da melodia em bloco com base na técnica linear (c.55)

Os PH's seguem a orientação de Guest (1996, p. 42), que “a primeira nota importante em novo tom, acorde não diatônico ou em função harmônica diferente deve ser considerada como um PH”. Estes cinco PH's estão localizados em pontos do compasso que referenciam a progressão dos acordes. Lembrando a progressão harmônica, D7(#9) e A7 (b9, 13):

The musical score shows a harmonic progression for guitar (Gtr.) and a bass line for bass (Cbx.). The guitar part consists of chords in the treble clef, and the bass part consists of a single-note line in the bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8.

Figura 105: Harmonia da melodia em bloco (c.55)

Os CP's foram determinados pela presença das DP's sétima maior e nona menor. Os CS's pela nona maior e sétima menor. São os intervalos responsáveis por gerar a sonoridade

<sup>95</sup> DP: dissonância primária, ou dissonância aguda; DS: dissonância secundária; DT dissonância de terceiro grau; DQ: dissonância de quarto grau; CO: consonância. PH comum é todo PH que não gera clímax.

de clímax, de acordo com Oliveira (2004, p. 107), “a inserção da DP numa *voicing* deve recair preferencialmente sobre os intervalos de 9m (nona menor) ou a 7M (sétima maior)”. No primeiro CP ouvimos a terça menor do tom sobre o D7. Ele cita a ambigüidade entre as terças da “*combination*”, que é conseguida pela sobreposição de fá e fá sustenido aqui em um intervalo de sétima maior. No segundo CP, sétima maior entre si bemol e lá natural. Já no terceiro CP, sobre a o novo acorde A7 ouvimos a nona menor entre lá e si bemol. A nona menor, localizada em sonoridade de clímax primário, segue a noção de que “CP e CS sempre trazem consigo um fato novo, um demarcador, que precisa ser enfatizado no trajeto melódico em bloco” (OLIVEIRA, 2004, p. 104).

Quanto aos CS's, o primeiro é gerado a partir do intervalo de sétima menor. O segundo traz o intervalo de nona maior. Note-se o menor impacto intervalar na relação de contraste dos PL's circundantes. “É importante, para que haja maior impacto em CP e CS, que as *voicings* que os antecederem e sucederem lhes sejam contrastantes em tamanho e em quantidade de tensão intervalar” (OLIVEIRA, 2004, p. 78).

Os CS's e os CP's são sempre circundados preferencialmente por consonâncias. Moacir constrói os PL's utilizando proeminentemente consonâncias de oitavas, terças e sextas, o que valoriza os PH's. Surgem duas DQ's e duas DT's, 4ª justa e 5ª diminuta, que não são capazes de constituir um PH, pois são tensões mais brandas neste contexto. Seguem a sugestão de que “pontos harmônicos devem ser escassos na melodia, deixando *predominar as linhas*” (GUEST, 1996, p. 42), assim como neste *solí*.

#### 4.4.2 Elaborações do Modalismo: Jequié

Assim como em *Coisa nº5*, Jequié é a música que traz as elaborações de paradigmas modais “nordestinos” destes anos de 1960 entre as composições do cd Ouro Negro.

Jequié é um município brasileiro do estado da Bahia. A 365 km de Salvador, está situado na zona limítrofe entre a caatinga e a zona da mata. É o título de uma música do LP *Carnival of the Spirits* (1975), último gravado por Moacir Santos em sua fase nos Estados Unidos. É o exemplo do que parece ser uma expansão da prática do modalismo nordestino nas composições de Moacir Santos, em um baião que remete aos de Luiz Gonzaga, como Juazeiro, que além do pé de juá, é também um município baiano pelo qual Moacir viajou à época do Circo Farranha. Seria uma possível conexão criativa e geográfica do compositor?

Como já afirmei anteriormente, descrevo procedimentos que interpreto como particulares e estilísticos do processo composicional do compositor. Sem dúvida, Moacir buscou “procedimentos nordestinos” para ambientar esta música:

O primeiro filme no qual Moacir exerceu a função de compositor, foi *Seara vermelha*, adaptação de romance homônimo de Jorge Amado, roteirizado e dirigido pelo italiano Alberto D’Aversa, (...) O filme acompanha a viagem de onze retirantes nordestinos recém expulsos de fazenda onde trabalhavam, e que rumam a São Paulo, enfrentando sérias dificuldades ao longo do trajeto, ao fim do qual restam poucos deles. A única música que viria a ser gravada por Moacir posteriormente e que aparece ao longo do filme é *Jequié*, tocada em cena do baile dos trabalhadores que ocorre imediatamente antes deles receberem a notícia de que não mais trabalhariam na fazenda, motivo pelo qual viriam a rumar para São Paulo. (GOMES, 2008, p. 52).

A estratégia nesta composição é a utilização do modo mixolídio na melodia, enfatizado pelo baixo pedal. Este modo surge no sentido de “cadências tonais em melodias modais”, na prática mais freqüente do modalismo nordestino (TINÉ, 2008, p. 157).

No entanto, em *Jequié* há uma expansão destas “cadências tonais”, quando a harmonia gravita entre a tonalidade maior homônima e seus tons vizinhos diretos. Exemplificando, seria uma melodia no modo de dó mixolídio, com baixo pedal em dó, e harmonia gravitando entre acordes provenientes dos campos harmônicos de dó maior, fá maior e sol maior.

Em *Jequié*, Moacir torna isto possível omitindo a sensível da tonalidade maior na construção da melodia, trazendo-a bemolizada quando possível. Ou seja, quando a progressão harmônica sugere a sensível da tonalidade, a melodia “esconde” a sétima. A sétima menor surgirá em acordes que “aceitam” este intervalo. Assim, novamente, Moacir cria uma sonoridade de atmosfera ambígua, difusa entre modal/tonal, remetendo à prática nordestina, como em *Juazeiro*, de Luiz Gonzaga. Só que aqui, ampliada harmonicamente. Exemplificando:

Melodia em fá mixolídio - tonalidade Si bemol maior

Harmonia - tonalidade Fá maior

Modulação - tonalidade Mi bemol maior

Relação entre tons vizinhos diretos: Bb – F - Eb

Partindo para a análise, *Jequié* traz a sonoridade dos modos nordestinos pela utilização dos modos de fá mixolídio, fá mixolídio (#11) e mi bemol mixolídio, mi bemol

mixolídio (#11) na melodia, *sobre as tonalidades* de fá maior e mi bemol maior, aliados aos instrumentos da seção rítmica que conduzem um baião nas seções B e C.

Foi transcrita no Cancioneiro Ouro Negro na tonalidade de mi bemol, talvez na tentativa de abarcar de uma só maneira graficamente as modulações, ou “modalismos nordestinos” que atuam nas seções A, B e C.

**FORMA:** A A B A C.

A (c.1-9)

A (c.10-18)

B (c.19-29)

A (c.30-36)

C (c.37-62)

Na seção A, toda a harmonia pode ser analisada sob o campo harmônico de Fá maior. No entanto, no conjunto de notas da sua melodia, Moacir omite a nota mi natural, trazendo-a bemolizada mais à frente, propondo a sonoridade fá mixolídio na melodia<sup>96</sup>.

Abaixo, I e IV graus harmonizam as notas fá - sol - lá - si b – dó. Sexto e sétimo graus do modo, notas ré e mi estão ausentes. O pedal em fá em todo o trecho intensifica a relação do baixo com o modo que soará na melodia (c.1-5). Toda a melodia das *seções A e B* inclui somente o conjunto do modo fá mixolídio.

Figura 106: A de Jequié (c.1-5) [Faixa 26]

Seguindo a seção, os acordes Gm/F e Eb/F : IIIm e V/IV – F7sus(9) - preparação dominante do quarto grau, que surge como Bb7sus. Este acorde terá estrategicamente dupla

<sup>96</sup> A rigor, a tonalidade é Fá maior. O que levanto, é a interpretação da intenção “nordestina” de Moacir, fazer soar uma melodia modal sobre cadências tonais.

função, pois prepara o retorno ao acorde de fá da seção A em uma cadência plagal, assim como na transição para a seção B prepara a modulação para a tonalidade de mi bemol<sup>97</sup>.

O modo fá mixolídio confirma-se pela presença nota mi bemol (c.6-7):

A seção C traz uma harmonia vinculada à tonalidade de mi bemol maior. Já na melodia, ouvimos o modo mi bemol mixolídio.

Inicia pela preparação do IV – V (c.38 - 45) do IV (c.46). Interpreto Db/Eb como Ebsus7(9), e C/Eb como um Eb7(b9,13), alteração possível a partir da alteração do dominante a partir de uma escala dominante diminuta. Sua sétima, ausente no acorde, é sugerida na melodia.

Esta melodia é construída a partir das notas de Eb mixolídio, que tem sua sonoridade intensificada, novamente, pelo uso do baixo pedal e a preparação pelos dominantes.

Figura 109: C de Jequié (c 38-45) [Faixa 26 – 01’13’’]

Após o IV, a harmonia segue Imaj7, I, IVm, IIm, Vsus e I. A melodia soará acrescentando a tensão #11 (c.48 e c.51), ao modo de Eb, também característica da sonoridade modal mixolídia nordestina<sup>99</sup>.

A seguir o Eb torna-se um IV para uma preparação para a modulação um tom acima, onde toda a estrutura se repete:

Figura 110: C de Jequié (c 46-51)

<sup>99</sup> Com isso, vale notar ainda que, em determinadas práticas teóricas da música popular, o chamado “Mixolídio (#11)” (ou “#4”) é uma gama que se emprega também na função subdominante (sobre o “IV7blues”) e na função “tônica” (no caso do estereotipado “I7” que ouvimos nos estilos e sub-estilos do blues e da chamada “música nordestina”). (FREITAS, 2010, p. 781).

Assim, toda a estrutura – harmonia na tonalidade mi bemol maior sobre melodia mi bemol mixolídio modula um tom acima. Seguimos com a mesma estrutura transposta-harmonia na tonalidade fá maior sobre melodia no modo fá mixolídio, reiterando o mesmo procedimento da seção A. Por fim, a cadência V – I – IVm – IIIm – Vsus – I (c.52-59).

A partir de então, a seção A será também exposta um tom acima, na tonalidade de sol maior, para ao fim da música retornar a fá maior (c.63).

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 52 to 59. The upper staff (treble clef) contains the melody, and the lower staff (bass clef) contains the harmonic accompaniment. Chords are indicated above the staff: Eb/F, D/F#, Bb(add9)/F, C/F, F, and Bbm/F. The second system covers measures 58 to 64. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the harmonic accompaniment. Chords are indicated above the staff: Gm, C7, F, Eb9, G, and C6/G. The key signature is two flats (Bb major).

Figura 111: C e modulação de Jequié (c 52-64)

#### 4.4.3 Elaboraões do Modalismo: Kamba

*Kamba* é a música onde surgem sintetizadas várias práticas conseqüentes do modalismo jazzístico dos anos 60-70, evidentes na *harmonia* e na *concepção* de improvisação.

**FORMA:** introdução A A' B – (*vamp* B 2x) Coda

Introdução (c.1-14)

A (c.15-22)

A' (c.23-32)

B (c.33-54)

[vamp (c.55-62) B 2x]

Coda (c.63-86)

Abaixo, o acorde de Csus4 (c.6) executado por contrabaixo, piano, trombone, sax alto e trompete, harmoniza a frase de clarone (c.6-13). Este acorde serve de preparação para a dominante F/Eb (c.14). Tal cadência tem como meta o acorde de Bb 6(9), que será o centro da seção A.

Figura 112: Introdução de *Kamba* (c.6) [Faixa27 – 0’22’’]

Esta seção tem Bb6(9) e Dm7 que podem ser considerados bVI e Im da tonalidade de ré menor, tendo em vista a armadura de clave e as notas que compõem a melodia. Os acordes que completam a seção, Fm/Bb e A7sus4 surgem como subV7 e V7sus4, com a função de meios de preparação.

Assim, o Bb6(9) é o primeiro acorde, centro e “lugar de chegada” desta progressão harmônica que se desenrola na seção A. “Lugar de chegada”, dentro da concepção de uma “*área tonal maior* que introduz novos efeitos de função tônica numa tonalidade principal maior. Por um viés – valorizando o *potencial de recomeço* acumulado no lugar de chegada” (FREITAS, 2010, p. 223). Dessa forma, esta centralização em Bb6(9) promove o centro tonal lídio para *Kamba*<sup>100</sup>.

<sup>100</sup> Podemos simplesmente entender Bb e Dm como tonalidade de Dm. O que aponto, é que neste contexto do jazz modal, “neste contexto de arte e cultura” esta noção de campos harmônicos modais, ou seja, um “primeiro grau lídio” lembro Persichetti (1995, p. 44) O princípio de construção modal que produz os sete modos diatônicos (dórico, frígio, lídio, etc.) pode aplicar-se a qualquer escala, criando múltiplas versões. A primeira versão modal de qualquer escala começa na tônica, a segunda na supertônica, da escala, etc”. Esta harmonia tem

Em seguida, Dm7(c.17), e logo adiante, temos grafado o acorde Fm/Bb (c.19), que cifra um Bb7(9#11), tendo em vista o conjunto de notas da harmonia e melodia. Neste formato, prepara o próximo acorde, A7sus4.

Figura 113: Seção A de *Kamba* (c.16) [Faixa27 - 01'00'']

Este acorde A7sus4 poderia ser tomado como um “sus não cadencial”(Tiné, 2008:171). No entanto, nesta progressão o A7sus4 em uma relação cadencial teria como meta Dm7. Aqui em uma cadência de engano, prepara o retorno da seção A e do acorde Bbmaj7(9) – lídio. Neste contexto, deve-se levar em conta que estes acordes têm sonoridades muito semelhantes, ou relativas, seja pela coincidência de notas constitutivas – Dm7 está contido em Bbmaj7(9), e ainda localizam-se em distância de terça, maneira como os acordes são funcionalmente determinados:

Figura 114: Seção A' de *Kamba* (c.21)

Por fim, a seção A' encerra substituindo o A7sus4 da seção A por D7sus4, que interpreto como Dm7(9 11) - eólio - visto que a melodia ao clarone adiciona as notas fá e mi (c.30), assim como também cromatismos (c.29). Esta mesma situação se repetirá mais à frente (c.47), só que determinando o acorde Dm7(9):

---

uma concepção muito similar a *Blue in Green* de Miles Davis, descrita anteriormente: a relação entre Bb e Dm, tendo uma centralização, “lugar de chegada”, “potencial de recomeço” em Bb lídio. A estes acordes, os compositores preenchem a progressão harmônica por meios de preparação.

Figura 115: Seção A' de *Kamba* (c.27)

Adentrando a seção B, temos o toque do *alujá*, já descrito anteriormente no capítulo 2 (p. 89) compondo a estrutura das camadas rítmicas deste trecho.

Na harmonia, surge o Bbmaj7(9) como “lugar de chegada” da seção. No entanto, surge agora a sonoridade relacionada enfaticamente à tonalidade de ré menor, pelo uso da *cadência dominante* A7(b9) – Dm7. (c.33-36), em uma progressão VI – V – I.

Em seguida, o “acorde lídio” Bb/E, versão de Em7(b9,b5), seguido da mesma cadência onde o A7 surge com as tensões b5 b9 e #9 na melodia, relativas à utilização da escala alterada de lá. Ao fim, Bm7(b5) é como um acorde de Dm com um cromatismo descendente do contrabaixo, com a nota si como nota de passagem para Bbmaj7.

Figura 116: Seção B de *Kamba* (c.41)

Seções cedidas à improvisação têm espaço garantido e constante dentro da estética composicional de Moacir Santos. Ocorrem por vezes sobre a estrutura original das composições, mas noto aqui que mais frequentemente, o compositor abre propositalmente espaços cedidos à liberdade criativa dos *vamps* modais. A improvisação é o foco e campo de trabalho e experimentação desenvolvido neste período do *modal jazz* nos Estados Unidos, onde Moacir atuava. Fazendo jus à sua produção, assim como ao contexto musical em que o modalismo dos anos de 1960 se desenvolveu onde o improviso cumpre esta função preponderante, incluo a seguir a análise do improviso modal em *Kamba*.

*Kamba* traz na seção destinada à improvisação esta *concepção do modalismo* jazzístico, explorado pelos instrumentistas Jessé Sadoc (trompete) e Vittor Santos (trombone).

Como na usual prática dos *vamps* pelos anos 60-70, o acorde de Dm7(9) serve apenas como pano de fundo harmônico para o desenvolvimento de diversos modos pelos improvisadores. “*Vertical polimodality*” é o termo cunhado por George Russell (1959) no *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, para referir-se a uma prática que passa a ser valorizada, e amplamente disseminada no período do *modal jazz*, ou seja, a possibilidade e prática da utilização de um conjunto de diferentes modos sobre um mesmo acorde na improvisação, seja em um único acorde estático, assim como em uma progressão de acordes: “Quando Russell se refere à polimodalidade vertical, ele está se referindo não somente à escala mãe, mas a um grupo de escalas – um conjunto de possibilidades para o músico explorar” (MONSON, 1998, p. 153).

Inicialmente, este Dm7(9) seria atrelado à sonoridade do modo eólio, considerando a análise harmônica anterior. O contrabaixo executa a as notas fundamental, quinta, sétima menor e terça menor, afirmando o arpejo menor com sétima menor. Analiso a seguir o improviso de Jessé Sadoc (trompete), que expande a sonoridade do acorde ré menor eólio deste *vamp*, buscando as concepções de improvisação herdadas do período do *modal jazz*:

The image shows a musical score for a vamp in the piece *Kamba*. The score is written in D minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves: a piano accompaniment and a solo section. The piano part features a steady eighth-note bass line (F, C, G, D) and a chordal accompaniment. The solo section is marked "Dm7(9) solos: 1ª vez trompete, 2ª trombone" and "4 vezes". The solo line is empty, indicating improvisation.

Figura 117: Vamp para improvisação de *Kamba* [Faixa27 - 01'29'']

Este trecho destinado aos improvisos é espaço para a experimentação livre dos mais diversos modos, de maneira a tornar-se desvinculado de determinações tonais. Sigo analisando o improviso de trompete de Jessé Sadoc:

Já nos primeiros compassos, fica clara a digressão do ré menor eólio determinado pela composição, onde opção do improvisador pelo modo *dórico*. A sexta maior, nota característica deste modo, surge nos compassos 3 e 8 do *vamp*. Notas longas intensificam tensões disponíveis ao modo dórico, sol – décima primeira (c.3-4) e mi – nona maior (c.5-6):

Figura 118: Improviso de *Kamba* (c.1)

A frase ascendente finaliza dentro do *modo dórico*, destacando a tensão 11 (c.9). Em seguida (c.11-12), uma frase que privilegia e inclui tensões e cromatismos. Uma nota de passagem entre quarta, terça maior e terça menor. No compasso seguinte, uma dupla aproximação cromática para a fundamental, seguida de um cromatismo até a sexta menor, seguido da sétima menor, que acabam por caracterizar uma passagem pelo modo *eólio* de ré menor.

Nas quatro semicolcheias finais, fica clara a opção de Jessé em propor tensões desviando de qualquer atribuição modal ou tonal, de maneira “*outside*” (LEVINE, 1998, p. 183-192) pela seleção enfática da sétima maior, sexta menor, terça maior e sexta menor, intervalos que chocam propositalmente com o fundo harmônico:

Figura 119: Improviso de *Kamba* (c.9)

Após a frase “*outside*”, novamente a determinação do *modo ré dórico*. A sexta maior surge como opção da frase ascendente (c.14). Uma dupla aproximação cromática tem como alvo a tensão sol – décima primeira, e a seguir, confirma-se a sonoridade menor:



Figura 120: Improviso de *Kamba* (c.13)

A seguir, uma clara opção da *pentatônica de ré menor*, inserindo sua *blue note* lá bemol:



Figura 121: Improviso de *Kamba* (c.17)

Novamente, após estabilizar a sonoridade menor, surge uma frase que busca enfaticamente as tensões (c.21-22). Intervalos “*outside*” de nona menor, terça maior, e quinta diminuta, seguidos da indefinição dos modos menores pela sexta maior, menor e maior, e saltos para sétima maior, e nona menor que se encaminha para a nona maior.

Seguem cromatismos, um salto para a *blue note* - sol sustenido - e mais cromatismos que visam a sétima menor dó (c.22-23). Uma breve passagem afirma o *modo ré menor harmônico* com uma nota de passagem pela terça maior fá sustenido.

Em seguida, (c.24) a utilização do modo *ré eólico*, pela ênfase com que Jessé seleciona o intervalo de sexta menor:

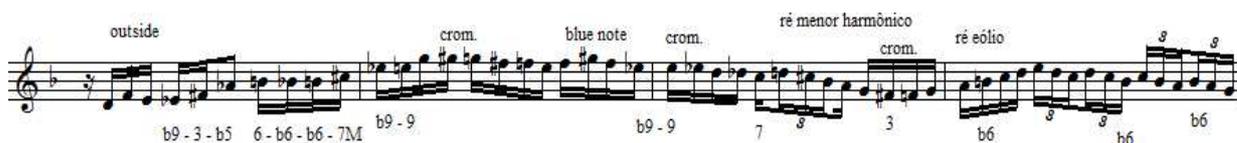


Figura 122: Improviso de *Kamba* (c.21)

Esta frase, em um padrão de sextinas descendentes que iniciou pelo modo *ré eólico* finaliza em *ré dórico*, pela presença da sexta maior (c.25).



#### 4.5 SÍNTESE FINAL: MÃE IRACEMA

Por fim, trago uma análise integral da música Mãe Iracema, que sintetiza e recapitula vários elementos rítmicos e harmônicos presentes na estética composicional de Moacir Santos levantados neste trabalho.

Primeiramente, explico os elementos que cada seção revela. Sigo tecendo comentários analíticos, ordenados por harmonia, melodia e ritmo.

**Elementos:** Melodia e harmonia modal, acordes saturados modalmente, *mojo*, improvisado em *vamp*, hemíolas e *cross rhythm* em três camadas.

**Forma:** A A' B C coda

Seção A (c.26-41)

Seção A' (c.26-47)

Seção B (c.48-55)

Seção C (c.56-63)

Coda (c.80)

**Introdução (c.1-26):** Melodia modal, hemíolas e *cross rhythm*.

Sax alto e barítono introduzem a música, trazendo a sonoridade do arpejo dominante Bb7(#9,13).

Esta melodia pode ser interpretada como proveniente dos modos: simétrico de si bemol *dominante diminuta*, ou ainda, da sobreposição entre as *pentatônicas maior e menor* de si bemol. A determinação que diferenciaria entre os dois modos está nos intervalos de nona (9/b9) e quarta (11/#11), justamente ausentes neste arpejo: T-#9-3-5-6-7. Em suma, este arpejo remete à sonoridade do modo *blues completo*, ou a “*combination*”, como Moacir Santos chamava essa sonoridade.

Tal melodia em 3/4, gera uma *hemíola divisiva* em relação à percussão, que ao afoxé, inicia a música sugerindo a pulsação em 2/4, subdividida em colcheias.



Figura 124: Saxes na introdução de Mãe Iracema (c.1) [Faixa28]

Exposto esse *modo em si bemol* dos saxes no compasso 3/4, o piano apresenta uma *hemíola* (c.9) com as notas ré – dó# - fá, respectivamente 3, #9 e 5, caracterizando a sonoridade *maior/menor* do modo. Esta *hemíola* é formada por três notas em um grupo de quatro semicolcheias, e adiciona mais uma *hemíola* em relação à percussão e saxes. Portanto, ouvimos a terceira camada rítmica, gerando a sensação de *cross rhythm*:

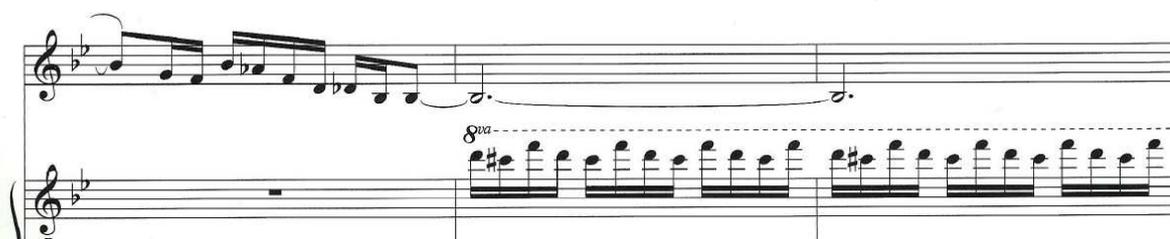


Figura 125: Piano em hemíola na introdução de Mãe Iracema (c.8)

Exemplifico as três camadas indicando as pulsações do *cross rhythm* logo abaixo: saxes em 3/4, piano em *hemíola* e percussão em 2/4. Como na polirritmia afro-brasileira já descrita antes como fonte de inspiração rítmica para Moacir, poderíamos aqui também entrever a analogia entre padrão básico, camada cruzada e camada improvisatória no papel da percussão, piano e saxes alto e barítono respectivamente.

sx

pi (8<sup>va</sup>)

10 perc

Figura 126: *Cross rhythm* na introdução de Mãe Iracema (c.10)

Ao fim da introdução, o naipe de metais, aqui reduzido à clave de fá, realiza um contraponto com os intervalos T - #9 – 3 - 4 – 5 – 7, relativo à sobreposição das *pentatônicas maior e menor* de si bemol, aqui selecionadas as notas da pentatônica menor com a adição da terça maior, também na sonoridade da “*combination*”.

Uma última frase (c.22-25) propõe um padrão melódico sobre a *pentatônica* de si bemol menor aos saxofones. Este ponto final da introdução é notável a exploração da *ambigüidade menor/maior*. Justamente as duas notas do saxofone alto na transição da barra de compasso que separa introdução e seção A são dó sustenido e ré – sonoridade *menor/maior* de si bemol.

Figura 127: Fim da introdução de Mãe Iracema (c.18-25)

**Seção A (c.26-45):** acordes saturados modalmente<sup>101</sup>, “melodia modal, harmonia modal” e *mojo*.

O dominante Bb7(#9b13) cede espaço para um primeiro grau Bbmaj7(9).

<sup>101</sup> “Por fim, um procedimento caracteristicamente jazzístico é o da Saturação dos Acordes, através do uso máximo de suas extensões, fato que culmina na verticalização de um modo. Este procedimento foi demonstrado no desenvolvimento dos temas de Miles Davis *So What* e *Milestones*, caminhando para *Maiden Voyage*, de Herbie Hancock, e casos híbridos como *Time Remembered*, de Bill Evans”. (TINÉ, 2003, p. 157).

Abaixo, a harmonia executa os “*acordes saturados modalmente*”, verticalizando os modos *si bemol jônio e dó bemol dominante diminuto*. A cadência sugere uma relação I – subV<sup>102</sup>(c.26-32). No compasso 33, F6(9)/A, soa como o V grau, de Bbmaj7, anteriormente subV. A partir da armadura de clave e esta pequena progressão poderíamos interpretar a tonalidade de si bemol maior.

Quanto à melodia, atento que ouviremos em toda seção A, a seleção do conjunto de notas relativas a mi bemol maior, e a utilização de boa parte de seu campo harmônico. Interpretarei a seguir, uma ambigüidade, recorrente no trabalho de Moacir Santos, também percebida anteriormente como exemplo aqui em Oduduá, Jequié, e Coisa nº2, que interpreto como um *procedimento estilístico do compositor*. Ou seja, uma seleção, ou predileção do compositor por notas na melodia que referem-se estritamente a um modo, adquirindo certa independência em relação à harmonia subjacente. Surge uma concepção similar em direção à constatação de Tiné (2008) do procedimento nordestino de “cadência tonal em melodias modais.”

A seção rítmica, formada pelo piano, guitarra, contrabaixo, bateria e percussão executa o *mojo*<sup>103</sup>, aliada ao naipe de metais sax barítono, sax tenor, trompa, trompete, trombone e trombone baixo:

---

<sup>102</sup> Sugere, pois esta é uma progressão entre dois modos “verticalizados”, não é uma cadência tonal em um sentido estrito. O subV7(#11) utiliza as tensões 9-#11-13 (LEVINE, 1995, p.156). A escala dominante diminuta, simétrica, artificial, e sem relação direta a um campo harmônico, é a única capaz de gerar o conjunto de tensões b9 - #11 – 13 ao mesmo tempo em um acorde maior com sétima menor. (LEVINE, 1995, p. 78-81).

<sup>103</sup> Este *mojo* foi descrito na p. 81

Figure 128 shows two systems of musical notation. The first system (measures 26-29) features a vocal line and a piano accompaniment. The chords are labeled as follows:  $B\flat maj7^{(6)}$ ,  $C\flat7^{(\sharp 11)}$ ,  $B\flat maj7^{(6)}$ , and  $C\flat7^{(\sharp 11)}$ . The second system (measures 30-33) continues with the same key signature and features chords:  $B\flat maj7^{(6)}$ ,  $C\flat7^{(\sharp 11)}$ ,  $B\flat maj7^{(6)}$ , and  $F^6/A$ . The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 128: Seção A de Mãe Iracema (c.26) [Faixa28 - 0'42'']

Seguindo a seção, temos acordes saturados modalmente, *verticalizando lá bemol lídio e fá dórico*. A nota ré, sexta maior do modo *fá dórico*, surge na melodia (c.34-35). Podemos entender uma modulação para mi bemol maior a partir deste compasso.

A melodia da seção A prossegue até o fim com o conjunto de notas de mi bemol maior (c.38-41). A rigor, neste momento estes modos e seus respectivos acordes coincidem com este campo harmônico (c.34-39).

Figure 129 shows a single system of musical notation (measures 34-37). The key signature is two flats and common time. The chords are labeled as follows:  $A\flat maj7^{(\sharp 11)}$ ,  $F m7^{(9)}$ ,  $A\flat maj7^{(\sharp 11)}$ , and  $F m7^{(9)}$ . The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 129: Seção A de Mãe Iracema (c.34)

Ao fim da seção, a harmonia retorna ao Bbmaj7(9). Uma preparação (c.40) II – V, que interpreto como Em7(b5, b9) - A7 (b13, #9) de Dm7, perfaz uma cadência de engano entre acordes de sonoridade semelhante, seja pela coincidência de notas que os constituem, quanto pela distância de terça e funções harmônicas que poderiam lhes ser atribuídas. Tanto na tonalidade de *si bemol* quanto na de *mi bemol* possuem mesma função, - tônica: Bbmaj7(9) e Dm7; ou dominante: Bb7 e Dm7(b5) respectivamente. O mesmo caso já referido anteriormente em *Kamba*. Após a preparação, o retorno é ao Bb como Imaj7(9)

Figura 130: Seção A de Mãe Iracema (c.38)

Após a repetição da seção A, na repetição a casa dois temos a preparação II- subV – Ebmaj7 (c.44-45). A melodia segue com o mesmo conjunto de sons de mi bemol maior. A rigor, a partir dos compassos anteriores poderíamos interpretar este trecho (c.42-47) em *mi bemol maior*. Note-se que o repouso, o “lugar de chegada”, com o acorde de Bb agora surge sem a anterior sétima maior, e com os intervalos de sexta e nona, o que denotaria o “lugar de chegada”, “potencial de recomeço”, “campo harmônico modal”, ou seja, centro deste - Bb - de Mãe Iracema realmente como mixolídio.

Figura 131: Seção A de Mãe Iracema (c.42)

**Seção B (c.48-55):** modulações, *mojo*:

Na seção B, temos duas preparações do tipo II V, *modulando* para Dbmaj7(6)/Ab (c.48-50) e para F7M (c.52-54).

A melodia faz o mesmo motivo rítmico e melódico na passagem por estas tonalidades.

A seção rítmica mantém o *mojo* com uma leve modificação.<sup>104</sup>

Figura 132: Seção B de Mãe Iracema (c.48) [Faixa28 - 01'24'']

<sup>104</sup> Este *mojo* foi descrito na p. 82.

**Seção C (c.56-63):** saturação de acordes, modulações, hemíolas, *mojo* em 5/4.

A harmonia segue modulando, e realiza um II V para Dmaj7(6) (c.56-59). Logo a seguir, uma preparação (c.60-63) para o retorno à seção A: II- VI - V/V - sub II sub V de *si bemol*. Os dominantes surgem “*saturados modalmente*”, baseados no modo *mixolídio (#4)* (c.62-63). As *hemíolas* surgem na harmonia pelo naípe de metais (c.58-61), que acompanha o ritmo de parte da melodia.

A melodia executa um mesmo motivo que repete-se nas *modulações* pelas tonalidades de ré e si bemol (c.56-61).

A seção rítmica executa um *mojo* em 5/4<sup>105</sup> (c.62-63).

Figura 133: Seção C (c.56) de Mãe Iracema [Faixa28 – 01’35’’]

<sup>105</sup> Este *mojo* foi descrito na p. 83.

Na seqüência, Mãe Iracema abre espaço para a improvisação em um *vamp modal* de guitarra na seção A e órgão *Hammond* na seção B.

Após seções A, B e C e improvisação, a *coda* final resgata a mesma situação da casa dois da seção A (c.42), de maneira a indicar a centralização em si bemol, que seria mixolídio, pois o acorde de Bb surge sem a anterior sétima maior. Todo o trecho é relativo ao campo harmônico de mi bemol maior:

Figura 134: Coda final de Mãe Iracema (c.80) [Faixa28 - 04'13'']

Exponho a seguir resumidamente como interpreto a maneira que o compositor arquitetou a harmonia/melodia em Mãe Iracema:

### **Introdução**

Pentatônicas - maior/menor - Bb7(#9,13) – V grau – dominante de mi bemol

### **Seção A:**

A ênfase, o primeiro acorde da progressão, o “lugar de chegada” é o Bb que em mi bemol seria V - mixolídio. Isto cria uma centralização em si bemol maior, que, no entanto surge com sétima maior. Toda a melodia e o restante dos acordes referem-se ao campo harmônico de mi bemol maior.

### **Seção B:**

Preparações II – V modulando para Dbmaj7 e Fmaj7.

### **Seção C:**

Preparações II – V modulando para Dmaj7 e retornando a Bbmaj7

Tais modulações, apesar de não terem função tonal, penso que não foram escolhidas aleatoriamente. Se tomarmos o campo harmônico de mi bemol, com todo seu estoque de

acordes do tipo maj7 disponíveis, pelo “conjunto de tons-vizinhos que fundamentam os lugares de chegada na harmonia tonal contemporânea” (FREITAS, 2011, p.8) teremos:

**Tonalidade: Eb**

Ebmaj7 – I

Abmaj7 – IV

**Empréstimo modal: Ebm**

F#maj7 – bIII

Bmaj7 – bVI

**Sexta napolitana: de Eb, do relativo menor Cm, e do anti-relativo menor Gm**

Emaj7 – bII

Dbmaj7 – bVII

Fmaj7 – II

**Mediante: G**

Gmaj7 – III

**Submediante: C**

Cmaj7 – VI

**Submediante da submediante: A**

Amaj7 -bVII

Dmaj7 – VII

**Tom da dominante: Bb**

Bbmaj7 – V

As modulações de Mãe Iracema se “justificariam” para lugares de chegada extremamente forçados e distantes da “tonalidade” principal de mi bemol maior, algo que penso não se aplicar neste contexto:

Dbmaj7 – bVII de mi bemol – sexta napolitana do relativo dó menor

Fmaj7 – II de mi bemol – sexta napolitana do anti-relativo sol menor

Dmaj7 – VII de mi bemol – IV da submediante da submediante de mi bemol

Interpreto que Moacir ao invés de procurar as modulações tão afastadas da “tonalidade” de mi bemol, tomou criativamente uma idéia das mais simples que gera a “*harmonia modulatória*” deste trecho: tomar como lugares de chegada justamente as notas da ambigüidade proposta na enfática *hemíola* de piano, logo na introdução da música: D – Db – F, justamente, as notas do “assunto” *maior/menor* da introdução, Bb7(#9, 13).



Figura 135: Hemíolas do piano: fonte para as modulações de Mãe Iracema? (c.18)

Em conclusão, em Mãe Iracema Moacir Santos trabalha a seção A com a tonalidade de mi bemol maior, e sobre o V7 que é o “lugar de chegada”, promoveria a centralização a um primeiro grau mixolídio. Neste grau, utiliza um Vmaj7 – o Bbmaj7, como uma breve passagem por si bemol maior, mesclando tons vizinhos.<sup>106</sup>

As modulações nas seções B e C progredindo em ciclos de terça maior e menor, tão emblemáticos do *modal jazz* dos anos de 1960<sup>107</sup>, procurando as mediantes:

- Dbmaj7 – bVIIImaj7,
- Fmaj7 – mediantes de Db
- Dmaj7 – submediante de F
- Bbmaj7 – submediante

Finalizando este capítulo com Mãe Iracema, e sintetizando sobre os “modalismos” de Moacir Santos, apresento resumidamente os elementos que estão representados e foram aqui levantados em sua música. Reitero que esta prática modal dos anos de 1960 foi “*parcial, impura e auto-elaborada*” (FREITAS, 2008) em conjunto das práticas difusas dos desenvolvimentos tonais dos músicos do *jazz* moderno e da “modernizadora” MPB.

No repertório de Moacir, a inserção do modal, ou de “maneirismos modais” não excluem o tonal, visto que seu repertório não é exclusivamente modal, em direção às constatações de Tiné (2008) sobre a música brasileira dos anos de 1960. Estes elementos expostos nas análises se inserem na constatação de busca pelos músicos dos anos de 1960 de

<sup>106</sup> Sobre o V7M, a sonoridade lídio em dó maior, e relações de empréstimo entre tons vizinhos, ver Freitas (2010, p. 283), em seu capítulo 7 – “DA TEORIA DA HARMONIA COMO ARTE DE MANTER A UNIDADE TONAL NA DIVERSIDADE CROMÁTICA” (265-289).

<sup>107</sup> Sobre os ciclos de terça, e relações e discussões sobre John Coltrane e o *jazz modal*, ver Freitas (2010:219-252): “Com isso, o *destaque* que a seguir se dá ao *ciclo de terças maiores* – e, conseqüentemente, a menor atenção dispensada aos “centros tonais que se deslocam por terças menores” (LEVINE, 1995, p. 366-367) – deve ser entendido como um *destaque* conjuntural: uma atenção especial motivada pelo interesse que este plano tonal específico despertou na teoria da música popular a partir das discussões em torno da temática “*Giant Steps*”. (LEVINE, 1995, p. 237).

expansão e ampliação de uma esgotada tonalidade, assim como afirmação de identidade através de nacionalismos brasileiros. Foram paralelamente e mutuamente articulados transnacionalmente aos enlaces com o *modal jazz*, em resultado da expansão e noção das identidades compartilhadas pelo “Atlântico Negro” (GILROY, 2001).

Esta concepção modal na música popular surge como uma estratégia de arte moderna americana e brasileira, que buscou expor e desenvolver algo compreendido como uma etapa pós-tonal, dentro de um amplo contexto e *ethos* afro-moderno (RAMSEYJR, 2003; MAGEE, 2007).

Se o fazer modal das manifestações afro-religiosas e folclóricas do nordeste havia sido “neutralizado”(TINÉ, 2008) pela indústria da radiodifusão e gravação, assim como o “esvaziamento”(LACERDA, 2005) da polirritmia, que indico ambos como processos de “ofuscamento” (SEIGEL, 2009), surgem “iluminados” pela música de Moacir Santos. Assim, este modalismo ressurgiu também no trabalho outros compositores referenciais como Baden Powell e Edu Lobo, e articula-se e ressoa com os modernismos nacionalistas de uma corrente de pensamento Andradeano de segunda geração em compositores como Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri, José Siqueira, neste rico campo “nacional-erudito-popular” (WISNIK, 2004). Alguns destes compositores buscaram o modalismo como estratégias de *afirmação de identidade nacional e “brasilidade”*, que de fato encontram correspondências e interesse na pesquisa de tradições religiosas e folclóricas no Brasil, provenientes da vivência destas manifestações ou pesquisa de campo, como exemplo de Guerra-Peixe, Baden Powell e Moacir Santos, ou seja, não são atribuídas somente às construções ou associações entre os compositores que desenvolveram o assunto por esta década.

Estes entrelaçamentos do “erudito-popular” também marcam a influência que o *cool jazz* exerceu nos anos de 1960 e na música brasileira, que foi um gênero associado a músicos e arranjadores de experiência no campo da música de concerto cunhando algo que moldou um subgênero que acomoda o termo do “*jazz sinfônico*” (COOK; POPLER, 2004) nas analogias à instrumentação e complexidade dos arranjos. O conseqüente *modal jazz* a partir do *Birth of the Cool* e *Kind of Blue* reafirmava uma busca por intenções modais, que encontrava no primado do *blues* e sua expansão e desenvolvimento como canal de expressão do *ethos* afro-moderno de liberdade, experimentação e vanguarda estética do *jazz*.

Nas músicas de Moacir Santos aqui analisadas, estes “maneirismos modais” da música popular brasileira e *jazz* dos anos de 1960 surgiram através de procedimentos compreendidos como “cadências modais”, “cadências tonais em melodias modais”, “verticalizações dos modos”, “dominantes menores”, “ausência da sensível”, “melodia ou

harmonia modal”, conjugadas ou não; “desenvolvimento motivico de melodia modal”, “técnica de arranjo linear”, “ambigüidade” entre tonalidades e modos, expostas na relação maior/menor, assim como modos eólio/ dórico; “harmonias modulatórias”, sem vinculação a campos harmônicos; “melodia modal sobre harmonia modulatória” e sobre tons vizinhos; assim como composições estritamente modais.

## 5 COMENTÁRIOS FINAIS

Este trabalho teve como objetivo pensar, contextualizar e analisar musicalmente a obra de Moacir Santos, especificamente através de elementos rítmicos e modais, que argumentei estarem associados de maneira ampla à categoria cultural da africanidade, tão valorada nas percepções e discursos sobre sua música, assim como no período e contexto musical em que sua atuação profissional se expande.

A partir de tal busca, no primeiro capítulo busquei levantar uma síntese biográfica do compositor, apontando em paralelo os contextos e intenções que possivelmente promoveram que estes elementos emergissem e fossem conotados através de sua música.

Desde sua iniciação musical através das *jazz-bands*, é possível entrever a influência americana amalgamada em sua música, assim como nos discursos sobre os conceitos de brasilidade e africanidade que se desenrolaram no país. Neste sentido, tais categorias culturais emergiram e foram vistas aqui de maneira transnacional, em virtude da política da boa vizinhança e suas conseqüências e desenvolvimentos através da expansão da radiodifusão, tendo a Rádio Nacional a partir da década de 1930, grande responsabilidade nas percepções sobre a cultura brasileira, espaço profissional e musical, nutridos de intenções nacionalistas. Vinculando nossa modernização às tentativas de expor as “raízes culturais brasileiras”, ao mesmo tempo seus arranjadores articularam-nas ao *jazz*, gênero que justamente nos anos de 1960 ansiava em território americano pela busca liberdade e quebra de barreiras nacionais.

Ao que percebo Moacir Santos seguiu a receita dos arranjadores brasileiros, desenvolvendo sua linguagem orquestral partindo dos enlaces com a estética americana, procurando a ênfase da rítmica brasileira, nossa “maior riqueza” e símbolo ainda à época de algo nacional, brasileiro, autêntico, mas, sobretudo tentando enfaticamente “africanizar” sua seção rítmica, em direção a afirmar sua própria identidade, embarcando nas oportunidades e discussões abertas pelo contexto musical, político e profissional que o cercava.

Esta proposta de Moacir pode ser pensada em um primeiro momento como vinculada a uma atitude e pensamento moderno, no sentido de vanguarda e experimentações artísticas com o *jazz* dos anos de 1960, a esta época já longe dos discursos de intenções político-ideológicas puramente nacionalistas, determinadas a uma busca e postura da autenticidade exclusivamente brasileira, algo que não contemplava suas motivações. Em um segundo sentido do emprego deste termo, a música de Moacir Santos ao mesmo tempo articula-se e guarda aspectos que ressoam com a influência que o modernismo nacionalista exerceu em

uma corrente de segunda geração nestes anos de 1960, pela busca, pesquisa e legitimação de africanidades brasileiras. Ecoam e entrelaçam nesta década o pensamento de figuras como Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Moacir Santos, Baden Powell, que certamente marcaram a psique coletiva e imaginário sobre as bases que estruturam o que seria a música brasileira, em direção à “fusão de raças”, comunicação com o público e tratamento do poder simbólico atrelado às africanidades.

Ao fim deste capítulo, tratei especificamente sobre o conceito de africanidade na música brasileira, procurando levantar uma compreensão, buscar uma definição e discorrer como esta categoria cultural adquiriu espaço central nesta psique coletiva, cultura e imaginário sobre a brasilidade, ainda que de forma sempre transnacional aos Estados Unidos, pelos indissociáveis enlaces ideológicos, comerciais, políticos e culturais que permearam a música dois países, analogamente como marcam as composições de Moacir Santos a partir da década de 1960.

De fato desenvolveu-se na música brasileira um imaginário nacional inclusivo, que através de uma retórica de democracia que procurou as alteridades e “intersubjetividades raciais”, subverteu e entrelaçou culturalmente e musicalmente espaços, esferas de performance e classes sociais, e que por outro lado não foi acompanhada de uma contrapartida na distribuição social e econômica, aspectos que atuam na percepção de um processo de “invenção das tradições”, neste contexto aquela do Brasil mestiço, algo que marcou decisivamente e fundiu no campo da música do país conceitos de identidade biológica e cultural, produzindo nossa “união mágica.”

Vejo esta retórica marcando também ideologicamente a música de Moacir Santos. Estratégias composicionais simbolizadas no *mojo*, na busca pela polirritmia, hemíolas e um desenvolvimento do modalismo por um conjunto orquestral podem ser vistas em um microcosmo na prática, como transsubstanciações desta retórica de democracia racial em música, simbolizando e desenvolvendo este imaginário que se fixou no país, viabilizado através de nossas diluídas esferas e espaços culturais de “inbetween”. Espaços, como a Rádio Nacional, o ambiente erudito-popular-nacional do Rio de Janeiro dos anos de 1960 de fato podem ser vistos no contexto de Moacir Santos como fatores que proporcionaram quebras e subversões de fronteiras sociais e hierarquias que comumente separam indivíduos, e através de uma base *com pretensão de princípios* igualitários, em um momento, através de alguns personagens, tomam forma e produzem desconstruções da sociedade para em seguida reconstruí-la a partir de novos símbolos. Algumas de suas estratégias composicionais

descritas aqui enfaticamente misturam e invertem elementos culturalmente vistos em outras épocas e ambientes como incompatíveis. Novos símbolos podem ser interpretados a partir da produção de sua música. O que seria mais culturalmente incompatível, ou heterotópico que um *mojo* em um clarone interpretando a rítmica de um *ibim* do candomblé no *Lincoln Center*? Uma polirritmia de três camadas de referência afro-religiosa ao piano, contrabaixo acústico e trompa? Penso que destas estratégias, deriva muito do poder simbólico de sua música, que amalgama as indefinidas fronteiras dicotômicas que permeiam categorias culturais presentes na demarcação de planos ideológicos através de discursos sobre o erudito, popular, africano, europeu, brasileiro, americano, branco, negro....estratégias composicionais no país que ideologicamente a partir dos anos de 1930 procurou resolver e inserir em seu projeto de arte nacional o que hoje é compreendido socialmente como mito da “fusão das raças.”

No segundo capítulo, debrucei-me na contextualização do elogio ao ritmo presente na música de Moacir Santos, que tinha como ideal de busca composicional “aquele ritmo que é o meu berço”, e declarava a necessidade de “achar um jeito que os instrumentos façam a minha percussão.” Busquei em fontes imersas às tradições afro-brasileiras um possível manancial analítico de referências para sua constantemente atribuída originalidade e africanidade rítmica.

Acredito ter conseguido algum êxito na pretensiosa tentativa de pensar e tentar expor como Moacir Santos procurou inserir e intensificar elementos culturais relativos às africanidades brasileiras em suas composições, através da escrita e composição para a seção rítmica.

Intuo que o compositor buscou remeter à sua identidade transnacionalmente forjada afro/brasileira/americana, na valorização da africanidade comum entre as identidades do contínuo do “Atlântico negro”, como exemplo por meio da técnica de arranjo do *mojo*, que caracterizou uma “novidade” e a distinção de sua sonoridade. O pensamento da linha-guia através da noção de *gestalt* básica que teria natureza circular, e elo com práticas do samba e da musicalidade afro-religiosa parece acomodar as derivações de moldes paradigmáticos nas construções de sua seção rítmica, pela enfática valorização da contrametricidade relativa aos “símbolos de brasilidade” imparidade rítmica e assimetria, ao intercalar valores binários e ternários, distribuídos contrapontisticamente no *mojo* entre os vários instrumentos de seu conjunto orquestral.

Acredito que percebendo também o “esvaziamento” e “ofuscamento” das polirritmias, hemíolas e *cross rhythm*, assim como também outras linhas-guia, sentidos como heranças de ascendência africana, sua composição buscou incluir elementos que teriam sido

“dispensados” no processo de cooptação pela música de segmento urbano das tradições afro-brasileiras, e teriam sido “iluminados” funcionalmente como símbolos pela sua escrita da seção rítmica e melódica, fato que penso estar diretamente vinculado às constantes percepções e atribuições à sua originalidade e riqueza métrica.

O samba como símbolo de brasilidade e africanidade serviu para compreender seu *mojo* através do paradigma do Estácio, que vejo conter internamente as linhas-guia do *alujá* e do *agabi* como suas versões - ou paradigmas! - em 12/8, que parecem ter sido expressadas pelo compositor em seus sambas em 3/4, e constantes composições em compassos compostos, além das linhas como *ijexá* e *ibim*, que foram vistas e analisadas aqui como trabalhadas também texturalmente, assim como criações de ritmos quinários a partir destas mesmas bases. Esta percepção de texturas provenientes da rítmica afro-brasileira, e da polirritmia através de três camadas funcionais do conjunto orquestral percussivo sugere uma aproximação cultural com a prática africana, que teria sido conservada na tradição afro-religiosa, e pode ter sido adaptada criativamente pelo instrumental da música de Moacir.

Buscando ouvir “o modo em seu mundo”, o terceiro capítulo buscou discorrer e contextualizar sobre a inserção de elementos, maneirismos e influxos modais como a novidade na estratégia composicional harmônica e melódica transnacional a partir da década de 1960, tanto brasileira quanto norte-americana. No primeiro caso, em direção a uma reafirmação das brasilidades inseridas em uma postura e corrente ideológica de influência modernista nacionalista de segunda geração, mutuamente compartilhada entre representantes do difuso campo erudito-nacional-popular que tinha espaço nesta década. Em segundo, no repertório de Moacir Santos, trabalhada pacificamente e ricamente às negações de condições afirmadoras da tonalidade, buscadas pelo *ethos* afro-moderno de liberdade e improvisação do *modal jazz*, em repertórios que têm como iniciativas a ampliação da então “esgotada tonalidade”, na compreensão de que este projeto modal não excluiu o tonal, visto que estas práticas abriram um campo de ricas experimentações harmônicas, em repertórios que não são exclusivamente modais.

Estas práticas que se desenvolvem no *jazz* a partir de tal contexto se inserem como estratégia e postura de uma ampla busca pela almejada alteridade não-ocidental “moderna” a partir destes anos de 1960, através das intenções de liberdade harmônica, improvisação e tentativas de vanguarda estética. Deste contexto jazzístico, ao mesmo tempo sua música levanta uma postura articulada, que se abria à estética do *cool jazz* e *third stream*, notadas as intenções dos distanciamentos das afirmações de “raízes” afro-americanas destes gêneros pela influência da música de concerto, instrumental diversificado e arranjos orquestrais.

Em pontapés para futuras pesquisas, adianto a carência de teorias brasileiras populares que lidem com concepções modais e afastamentos da tonalidade, assim como da teorização das práticas rítmicas de ascendência africana sob um ponto de vista não tão já privilegiado quanto o da cultura. Aponto que o já tão discutido “mistério da passagem” do samba de marginal a símbolo nacional carrega consigo uma questão inquietante para muitos, longe de ser definida na musicologia brasileira e também por aqui: como misteriosamente se deu a passagem – musical e estrutural - das tradições de ascendência africana à música popular, a partir de tantos outros “paradigmas”, tendo como alegoria histórica curiosa, quase mítica e embrionária a lembrança de que “às vezes eu ia no terreiro fazer um contracanto com a flauta, mas não entendia nada de samba.” (PIXINGUINHA apud SANDRONI, 2001, p. 140).

## BIBLIOGRAFIA

ADNET, Mário; NOGUEIRA, José. **Coisas**: cancionero Moacir Santos. Rio de Janeiro: Ed. Jobim Music, 2005.

AGAWU, Kofi. "Gi Dunu' 'Nyekpadudo,' and the Study of West African Rhythm" V. Kofi Agawu: **Ethnomusicology**, vol. 30, No. 1 (WINTER, 1986), p. 64-83. University of Illinois Press.

\_\_\_\_\_. Kofi. **African rhythm**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

\_\_\_\_\_. *Structural analysis or cultural analysis? Competing perspectives on the "standard pattern of west african rhythm*. **Journal** of the American Musicological Society, vol. 59, No. 1 (SPRING, 2006), p. 1-46.

AGUIAR, Emani. Guerra-Peixe: o orquestrador. In: SERRÃO, Ruth. **Guerra-Peixe**: um músico brasileiro. Lumiar Editora, 2007.

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. 1. ed. Campinas: Unicamp, 2000.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves de. **Sobrou conta pra todo lado**: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Revista Afro-Ásia, 34 (2006), 189-235, 2006.

ARAÚJO. Samuel. *Acoustic labour in the timing of everyday life*. Tese de doutorado, Urbana (Illinois), 1992.

\_\_\_\_\_. Samuel. **César Guerra-Peixe**: estudos de folclore e música popular urbana. Minas Gerais: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. Samuel; PAZ Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo. **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: music structure and methodology*, trans. Martin Thom, Barbara Tuckett, and Raymond Boyd. New York: Cambridge University Press, 1991.

AUGUSTO, Sérgio. As penas do ofício: ensaios de jornalismo cultural. **Revista Kairós**. São Paulo, Caderno Temático 6, 2009.

BARRETT, Samuel. *Kind of blue and the economy of modal jazz*. Popular Music, v. 25/1, 2006. p. 185-200.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge, 2005.

BERENDT, Joachim. **O jazz do rag ao rock**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BERLINER, Paul F. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

BOHLMAN, Philip Vilas. *Ethnomusicology's challenge to the Canon: the Canon's Challenge to Ethnomusicology*, London and Chicago, University of Chicago Press, 1992.

BOLÃO, Oscar. **A percussão na música do Rio de Janeiro**. Luminar: 2003

BOURDIEU, Pierre. "Sobre o poder simbólico". In: **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL, 1989, p. 7-15.

BRADLEY, Jude; Chere' Dastugue Coen. *Magic's in the bag: creating spellbinding gris and sachets*. Woodbury, Minnesota: Llewellyn, 2010.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. **A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao fim do Estado Novo**. Tese de Doutorado, UFRJ, 2002.

BRANDEL, Rose. *The African hemiola style*. Source: **Ethnomusicology**, Vol. 3, No. 3 (Sep., 1959), p. 106-117 Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology Stable URL. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/924609>>. Acesso em: 10 jan 2012.

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Ari Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

CARDOSO, Angelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores**. Tese de doutorado, UFBA, 2006.

CARVALHO, Rui Manuel Sénico. **Entre a imanência e a representação: Maestro Branco e a Banda Savana: pós-modernismo, identidade e música popular no Brasil**. Dissertação de mestrado. Campinas, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. **La etnomusicologia em tiempos de canabalismo musical**. *Revista Transcultural de Música*, N. 7, 2003. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/carvalho.htm>>. Acesso em: 10 jul de 2011.

\_\_\_\_\_. **Um panorama da música afro-brasileira**. Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. 2000. Série Antropologia. Departamento de Antropologia Instituto de Ciências Sociais. Universidade de Brasília.

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

\_\_\_\_\_. Matéria jornalística do Estado de São Paulo, 24 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2004/ago/27>>. Acesso em: 20 out 2011.

\_\_\_\_\_. Bossa Nova: **The story of the brazilian music that seduced the world**. Capella Books, 2000.

CAVALCANTI, Alberto Roseiro. **Música popular: janela espelho entre o Brasil e o mundo**. Programa de Pós- Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília, UNB, 2007. (Tese de Doutorado).

COELHO, José Ligiero. **Carmen Miranda: na afro-brazilian paradox**. Ph.D Diss. New York University, 1998.

COHEN, Sara. A hemiólia no estudo para piano n°2: Cordes à Vide, de György Ligeti. Cadernos do **Colóquio**, 2004-2005.

COLI, Jorge. O Nacional e o Outro. In: ANDRADE, Mário. **Missão de pesquisas folclóricas, música tradicional do nordeste**. São Paulo: Sesc-Prefeitura da Cidade de São Paulo-Centro Cultural São Paulo, 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista História de São Paulo**, V.18, N. 35, p. 13 – 52, 1996.

\_\_\_\_\_. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais** Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004, vol. I, Ano I, nº 1.

COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. London: The University of Chicago Press, 1960.

COOK, Nicholas e POPLE, Anthony. *The cambridge history of ywentieth-century music*. vol 1. Cambridge University Press. 2004.

DAVIS, Darién. *White face, black mask: Africaneity and the Early Social History of Popular Music in Brazil*. East Lansing: Michigan State University Press, 2009.

DIAS, Andrea Ernest. **Mais ‘Coisas’ sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro**. Tese de doutorado, Bahia: Universidade Federal da Bahia, (UFBA), 2010.

DIDIER, Aluisio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

EGG, André Acastro. 2004. O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 a 1950: o compositor Guerra Peixe. Curitiba, PR. UFPR. **Dissertação de Mestrado** – Programa de Pós-Graduação em História: Universidade Federal do Paraná.

FARIA JR., Antonio Emanuel Guerreiro. Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas. **Dissertação de Mestrado** em Musicologia, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 1997.

FARIA, Nelson & KORMAN, Cliff. *Inside the Brazilian Rhythm Section*. Petaluma CA. Sher Music, 2001.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. New York, Grove Press, 1994.

FERRAZ, Marilourdes. **Banda de Música da PMPE: fator de integração e desenvolvimento**. Recife: Comunigraf, 2002.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. O toque do Gã: tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. **Dissertação de Mestrado**. UNIRIO, 2003.

\_\_\_\_\_. O Toque do Gã: Tipologia preliminar das linhas-guia do candomblé Ketu-Nagô no Rio de Janeiro. Cadernos do **Colóquio**, 2002.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960. **Dissertação de Mestrado**, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2007.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Espécies de oitavas: usos e significados do termo “modo” em diferentes práticas teórico-musicais. **Anais do 8º Sempem**, 2008, p.267-275.

\_\_\_\_\_. Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações entre os acordes na harmonia tonal. 1995. 174 p. **Dissertação (Mestrado)** – Artes, UNESP, São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese de doutorado – Instituto de artes - Unicamp, São Paulo, 2010.

GIFFONI, Adriano. **Música brasileira para contrabaixo**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1997.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo / Rio de Janeiro, Editora 34/ Ucam, 2001.

GOMES, João Marcelo Zanoni. ‘Coisas’, de Moacir Santos. **Dissertação de Mestrado em Música**, Curitiba: Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2008.

GUEST, Ian. **Arranjo**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1956.

GUERRA-PEIXE, César; FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti; SERRÃO, Ruth. **Guerra-Peixe: um músico brasileiro**. Lumiar Editora, 2007.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000.

HERSCH, Charles. *Subversive sounds – race and the birth of jazz in New Orleans*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

HERSKOVITZ, M.J. Tambores e tamborileiros no culto afro-brasileiro, **Boletim Latino Americano de Música**, Ano VI, Rio de Janeiro: Instituto Interamericano de Musicologia, 1946, p. 99-113.

HERSKOVITZ, M.J. & WATERMAN, R.A. Música de culto afro-bahiano, Mendoza, Argentina, **Revista de Estudios Musicales** (1), 1949, p.65-127.

HOBSBAWM, Eric. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JONES, A.M, *Studies in african music*. London: Oxford University Press, 1959.

KAHN, Ashley. *Kind of blue*. São Paulo: Editora Barracuda, 2007.

KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*, Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.

KOETTING, James. *What Do We Know About The African Rhythm? (Edited by Roderic Knight)*, Ann Arbor: **Ethnomusicology**, vol. 30, Nº 1, Winter, 1986, p. 58-63.

KUBIK, Gerhard. *Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas*. São Paulo: Revista de Antropologia, 1979.

LACERDA, Marcos Branda. Música de culto nagô-iorubá e a Barform. **Anais do XIII Encontro Nacional da Anppom**. Belo Horizonte, V. 1, 2001. p. 308-315.

\_\_\_\_\_. Transformações dos Processos Rítmicos de *Offbeat Timing* e *Cross Rhythm* em Dois Gêneros Musicais Tradicionais do Brasil. **Revista Opus**. Campinas: Anppom, No 11, Dezembro de 2005. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus11/sumario.htm>>. Acesso em: 16 nov 2011.

LACERDA, B. R. **Guerra-Peixe**: arranjador de orquestras de radio. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.138-147.

LEVINE, Mark. *The jazz theory book*. Petaluma, CA: Sher Music, c1995. xiv, 522 p.

LOBO, Edu. Vento Bravo. Direção de Regina Zappa e Beatriz Thielmann. **DVD Biscoito Fino**, 2007.

LOPES, Nei. **Apresentação do CD Ouro Negro**, MPB / Universal, 2001.

\_\_\_\_\_. A presença africana na música popular brasileira, 2005. **Revista Espaço Acadêmico** nº 50, Universidade Federal de Uberlândia.

LOWELL, Dick; PULLIG, Ken. **Arranging for large jazz ensemble**. Berklee Press, 2006.

LÜHNNING, Angela. A música no candomblé Ketu-Nagô – Estudo sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. Hamburgo: Alemanha, **Tese de Doutorado**, 1990.

MÁXIMO, João, DIDIER, Carlos. **Noel Rosa: uma biografia**. Brasília: Ed. UNB, 1990.

MAGEE, Jeffrey. **Kinds of blue: Miles Davis, afro-modernism, blues and jazz**. Perspectives, 1:1, 5-27, 2007.

McCANN, Bryan. **Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil**. Durham: Duke University Press, 2004.

MERRIAN, Alan. **The antropology of music**. USA: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global. S/d [1979].

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MONSON, Ingrid. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda. In: **The course of performance: studies in the world of musical improvisation**. University of Chicago Press, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980): cultura de massa e cultura de elite, movimentos de vanguarda, arte e política**. Editora Contexto, 2001.

NISENSEN, Eric. **The making of kind of blue: Miles Davis and his masterpiece.** New York: St. Martin's Press, 2000.

NKETIA, J.H. Kwabena. **The music of Africa,** New York: Norton & Company Inc., 1974.

OJUADE, J. 'Sina (1992) *The issue of 'Oduduwa' in Yoruba genesis: the myths and realities'*, *Transafrican Journal of History*, 21, 139-158.

OLIVEIRA, Joel Barbosa de. **Arranjo linear:** uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco. Dissertação de mestrado. Campinas, 2004.

OLIVEIRA, Nelson Salomé de. A didática no ensino de composição e orquestração. In: FARIA, Antonio Guerreiro de; BARROS, Lutgarde O.C. & SERRÃO Ruth (orgs.). **Guerra-Peixe:** um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 4. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

OURO NEGRO - DVD - 2006 - MP,B / Petrobras / Canal Brasil

PAZ, Ermelinda A. **O modalismo na música brasileira.** Brasília: Ed. Unimed, 2002.

PINTO, Tiago de Oliveira. **As cores do som:** estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, 2000.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser . De volta ao Capital Mercantil: Caio Prado Jr. e a Crise da Nova República". In: D'INCAO, Maria Angela (org). **História e ideal:** Ensaio sobre Caio Prado Jr. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher. **“Chiclete com Banana”:** *Internationalization in Brazilian Popular Music.* In: PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher New York: Routledge, 2002.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth century harmony. Creative aspects and practice.** WW & Norton Company, New York, 1995.

RAMSEY, Guthrie P. **Race music: black cultures from bebop to hip-hop.** Berkeley: University of California Press, 2003.

RÉTI, Rudolph. *The thematic process in music*. Westport: Greenwood Press, 1978.

REILY, Suzel. Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil. In: STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford/Providence: Berg, 1994.

RUSSELL, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. New York: Concept Publishing Company, 1959.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933), Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. 1996. Mudanças de padrão rítmico no samba carioca -1917-1937. **Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review** 2. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/sandroni.htm>>. Acesso em: 10 fev 2012.

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

\_\_\_\_\_. **Ouro Negro**: cancioneiro Moacir Santos. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Choros e alegria**: cancioneiro Moacir Santos. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005c.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz**: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. Rio de Janeiro: PUC, 2007. Dissertação de Mestrado.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional**: O Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Durham and London: Duke University Press, 2009.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

STONE, Ruth M. *In search of time in african music. Time and Rhythm in Music. Music Theory Spectrum* VII, 1985.

SZWED, John. **Jazz 101**: a complete guide to learning and loving jazz. New York: Hyperion. 2000. 354 p.

\_\_\_\_\_. *So What: The Life of Miles Davis*. New York: Simon & Schuster, 2002.

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

SKIDMORE, Thomas. *Black into white: Race and Nationality in Brazilian thought*, 1974. Durham NC. Duke University Press, 1993.

SHAW, Lisa. *The social history of the brazilian samba*. Brookfield, Ashgate, 1999.

TAGG, Philip. *Everyday tonality: towards a tonal theory of what most people hear*. New York & Montréal: The Mass Media Scholars' Press, Inc., 2009.

TAYLOR, Stephen Andrew: Ligeti, *Africa and polyrhythm*. *The world of music vol. 45(2)* – 2003.(83-94) Traditional Music and Composition For György Ligeti on his 80th Birthday.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

*THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. London: Macmillian Publishers, 1980.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960**. Tese de doutorado, USP, 2008.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed.UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

WOLFF, Marcus Straubel. Elementos não-europeus na brasilidade musical de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. Universidade Candido Mendes/RJ, **Cadernos da ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005**.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Departamento de Sociologia, IFCH/ Unicamp, 1997. (Tese de Doutorado).

**ANEXO A – CD de Exemplos (discografia de referência)**

**Formato: Mp3. A seqüência das faixas está na mesma ordem dos exemplos musicais no texto da dissertação.**

- 1 - Outra Coisa
- 2 - April Child (Maracatu, Nação do Amor)
- 3 - Mãe Iracema
- 4 - Oduduá (What´s My Name)
- 5 - Kermis
- 6 - Kathy
- 7 - Lamento Astral (Astral Whine)
- 8 - Kamba
- 9 - Coisa nº1
- 10 - Coisa nº 1(1965)
- 11 - Ijexá
- 12 - Ricaom
- 13 - Bluishmen
- 14 - Coisa nº 10
- 15 - Oduduá (What´s My Name)
- 16 - Suk-Cha
- 17 - Juazeiro - Luiz Gonzaga
- 18 - Blue in Green-Miles Davis
- 19 - Coisa nº1
- 20 - Coisa nº 2
- 21 - Coisa nº 4
- 22 - Coisa nº6
- 23 - Coisa nº9
- 24 - Coisa nº 5
- 25 - Coisa nº5(1965)
- 26 - Jequié
- 27 - Kamba
- 28 - Mãe Iracema

**ANEXO B – CD de Partituras**

April Child

Coisa nº1

Coisa nº2

Coisa nº4

Coisa nº5

Coisa nº6

Coisa nº9

Coisa nº10

Jequié

Kamba

Kathy

Kermis

Lamento Astral

Mãe Iracema

Oduduá

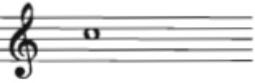
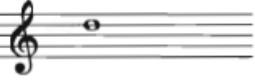
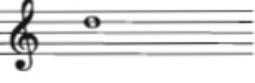
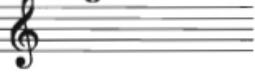
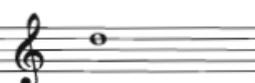
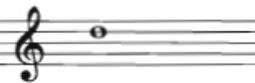
Outra Coisa

Ricaom

Suk-Cha

## ANEXO C – Transposição de Instrumentos

LOWELL, Dick; PULLIG, Ken. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. Berklee Press, 2006.

Instrument	Concert Pitch	Written Note	Transposition from Concert Pitch
Flute			Non-transposing
B♭ Clarinet			Up a major 2nd
B♭ Soprano Sax			Up a major 2nd
E♭ Alto Sax			Up a major 6th
B♭ Tenor Sax			Up a major 9th
E♭ Baritone Sax			Up a major 13th (octave + major 6th)
B♭ Bass Clarinet			Up a major 9th
B♭ Trumpet or Flügelhorn			Up a major 2nd
French Horn in F			Up a perfect 5th
B♭ Trombone			Non-transposing

B♭ Bass Trombone		Non-transposing
Tuba		Non-transposing
Guitar		Up an octave
Bass		Up an octave