

CAPÍTULO 6

ANÁLISE MUSICAL

Apresento aqui uma análise do que suponho serem marcas particulares da composição de Moacir Santos. Para tanto, verifico determinados tratamentos por ele dispensados ao material sonoro naquilo que considero uma mediação entre tonalismo, modalismo e atonalismo – guiada pelos princípios de unidade, variedade e proporção. Moacir externava com frequência sua forma de ver a organização sonora, por ele tida como fundamental para a inteligibilidade da obra musical: “Música é a poesia dos sons, arte em que a unidade, a proporção e a variedade são os principais fatores” (PMS, 1965-1997).

Moacir Santos era um profundo estudioso das formas musicais eruditas e apreciador, preferencialmente, dos compositores românticos, como Brahms e Chopin (Dep. MS 2005). Constam de seu acervo na Califórnia exemplares de inúmeros teóricos da história, estruturação e análise musical, por ele sistematicamente consultados. Ao elaborar o seu “Pensamento MS” sobre unidade, variedade e proporção em música, o compositor baseou-se, entre outros, na concepção de Percy Goestchius, para quem tais princípios asseguram coerência à forma musical. A citação que se segue, extraída do exemplar de Moacir Santos do manual de GOESTCHIUS (1922, p. 2), foi sublinhada pelo compositor; as expressões aqui em **negrito** foram destacadas por ele com marcas de cor:

Uma composição musical, então, em que a ordem prevalece; em que todos os fatores são escolhidos e tratados em estreito acordo com as relações lógicas entre uns e outros e deles com o todo; em outras palavras, em uma música com forma (i.e. boa forma),

não há desordem no pensamento ou na técnica. Uma organização criteriosa dos vários componentes da composição (suas figuras, frases, motivos e outros fatores desta natureza) irá mostrar tanto acordo quanto contraste, tanto confirmação quanto oposição; pois medimos as coisas por comparação tanto com o que lhes é semelhante quanto com o que delas é diferente. Nossa natureza requer a evidência da uniformidade, pois isto ressalta as impressões, tornando-as mais fáceis de compreender e de apreciar; mas nossa natureza também clama por um certo grau de **variedade**, que se contraponha à monotonia que resultará de uma uniformidade demasiadamente persistente. Quando os elementos de **unidade** e **variedade** estão criteriosamente relacionados, uniformemente equilibrados, a forma está boa. Por outro lado, uma composição está sem forma, ou falha na forma, quando as partes componentes estão descuidadamente misturadas, sem consideração às **proporções** e relações¹.

A noção de unidade é abordada por teóricos tanto da estruturação musical, a exemplo de Jan LARUE (1970, p. 205-206) – “A unidade musical resulta da consistência do procedimento. A unidade aparece não apenas como uniformidade mas também como coerência, e uma peça dotada de unidade pode incluir fortes contrastes, contanto que estes contrastes dêem uma impressão de consistência” –,² como do campo da semiologia musical, a exemplo de Jean Jacques NATTIEZ (2005). Comentando o estudo de Simha AROM (1985) sobre a sistematicidade das músicas da África negra, Nattiez revela a subjacência de modelos na “complexidade do intrincado jogo de hierarquias entre os instrumentos, de relações entre ritmos e ciclos métricos, entre os

¹ A musical composition, then, in which order prevails; in which all the factors are chosen and treated in close keeping with their logical bearing upon each other and upon the whole; in which a word, there is no disorder of thought or technique, in music with Form (i.e. good form). A sensible arrangement of the various members of the composition (its figures, phrases, motives, and the like) will exhibit both agreement and contrast, both confirmation and opposition; for we measure things by comparison with both like and unlike. Our nature demands the evidence of uniformity, as that emphasises the impressions, making them easier to grasp and enjoy; but our nature also craves a certain degree of **variety**, to counteract the monotony which must result from too persistent uniformity. When the elements of **unity** and **variety** are sensibly matched, evenly balanced, the form is good. One other hand, a composition is formless, or faulty in form, when the component parts are jumbled together, without regard to **proportion** and relation.

² *Musical unity results from consistency of procedure. Unity emerges not merely from sameness but also from consistency, and a well-unified piece can include strong contrasts, providing that the types of contrast give a consistent impression.*

elementos vocais e as variações dos tambores na constituição de unidade e identidade na execução específica destes repertórios” (NATTIEZ, 2005, p. 62).

Para LaRue, as particularidades estilísticas se afirmam mediante a forma como cada compositor articula elementos para gerar unidade, variedade e proporção em sua obra musical. Observando a necessidade de articulação entre elementos que contribuam para a inteligibilidade musical, LaRue afirma que “A unidade poderá ossificar uma obra musical, mas o sentido fundamental de movimento depende de mudanças de todos os tipos”³ e que “A unidade pode ser meramente estática, mas a *variedade* produz um espectro de efeitos com os quais podemos interagir”⁴ (LARUE, 1970, p. 211, 212).

Quando se refere à proporção ou *balance*, LaRue relaciona o termo ao controle dos procedimentos variacionais no tratamento da melodia e da harmonia, e no equilíbrio dos padrões rítmicos e na distribuição das vozes das partes de um todo: “a proporção controla vários tipos de dimensões horizontais e também o ajuste vertical entre os componentes texturais”⁵ (LARUE, 1970, p. 217).

A importância da afirmação de particularidades que identifiquem o ser no contexto coletivo foi enfaticamente manifestada por Moacir Santos, referindo-se, como exemplos, aos saxofonistas Stan Getz e Marcelo Martins e ao trombonista Vittor Santos: “admiro muito a criação do indivíduo... uma coisa peculiar que só ele tem” (Dep. MS, 2005). Quando se ouvem as composições de Santos – especialmente as da segunda e terceira fases, conforme demarcação estabelecida por ele mesmo (ver nota 10 do capítulo 3) – certifica-se que a construção de marcas distintivas para sua obra resultou

³ *Unity alone would ossify a musical work, for the fundamental sense of movement depends on changes of all sorts.*

⁴ *Unity can be merely static, but variety produces a spectrum of effects to which we can respond.*

⁵ *... balance controls several sizes of horizontal dimensions and also the vertical adjustment between components of the texture.*

de um projeto estético bem definido que lhe permitiu desenvolver motivos, desenhos melódicos, harmonias e padrões rítmicos singulares.

Marcas peculiares ao estilo de Moacir Santos puderam ser aferidas no exame do conjunto de partituras selecionado: a célula-modelo; o mojo; articulação entre tonalismo e modalismo; flerte com o atonalismo no uso de tensões intervalares nos contornos melódicos e acordes gerados; alternância entre os modos maiores e menores; estruturas polirrítmicas complexas.

A ocorrência da célula-modelo e do mojo será ilustrada adiante com exemplos de composições diversas.

“Coisa nº 2” e “Coisa nº 5 - Nanã”⁶ e “Bluishmen” serão objeto de uma análise mais detida, como exemplos do pensamento do compositor em relação ao planejamento formal das composições como um todo.

6.1. A Célula Modelo

Um padrão criado por Moacir Santos consiste na escolha da figura organizada por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia como célula rítmica predominante na criação de motivos. Essa célula, ou Ritmo MS 4, é recorrente no conjunto da obra do pernambucano, nas diferentes fases de sua carreira, sendo importante recurso de

⁶ Como as partituras originais de “Coisas” se perderam após a dissolução do acervo da gravadora Forma, considerei o respectivo volume do *Cancioneiro Moacir Santos* – associado às declarações do compositor – como ponto de partida para a detecção de marcas sonoras, estendendo-as, dentro do limite deste trabalho, ao conjunto da obra posterior. Considerei também “Coisa nº 2” como uma possível prova dos antecedentes desse contexto sonoro, uma vez que Santos declarou tê-la composto em 1956, durante seus estudos com Guerra-Peixe (Dep. MS 1992). Consta ainda, no já referido caderno de aulas de Carlos Gomide, de 1963, um registro desta composição sob a designação de “Bolero de Moacir Santos”.

manutenção de sua unidade. A variedade é obtida com os diferentes tratamentos a que Santos a submete: inversão, expansão, contração, deslocamento e hemíola.



Figura musical 1 – Célula modelo, o Ritmo MS 4

No LP *Coisas*, anterior à sistematização do *mojo*, o Ritmo MS 4 ocorre em “Coisa nº 2”, “Coisa nº 3”, “Coisa nº 6”, “Coisa nº 7” e “Coisa nº 10”. No caso de “Coisa nº 3”, percebe-se que a peça foi integralmente arquitetada com essa única célula, sem combinação alguma com outro elemento rítmico, à exceção dos momentos de clausura das frases melódicas. No desenvolvimento de “Coisa nº 3” a variedade é assegurada pela combinação de timbres e pelo movimento – direto, paralelo ou contrário – das vozes que conduzem a harmonia⁷.

Exemplo 19 [faixa 6] – Melodia principal; cromatismo e paralelismo nas linhas de baixo e vozes internas com Ritmo MS 4 em ‘Coisa nº 3’

⁷ Ver outra análise de “Coisa nº 3” na dissertação de João Marcelo GOMES (2008) e de “Coisa nº 1”, “Coisa nº 2” e “Coisa nº 5” na dissertação de Gabriel Improta FRANÇA (2007).

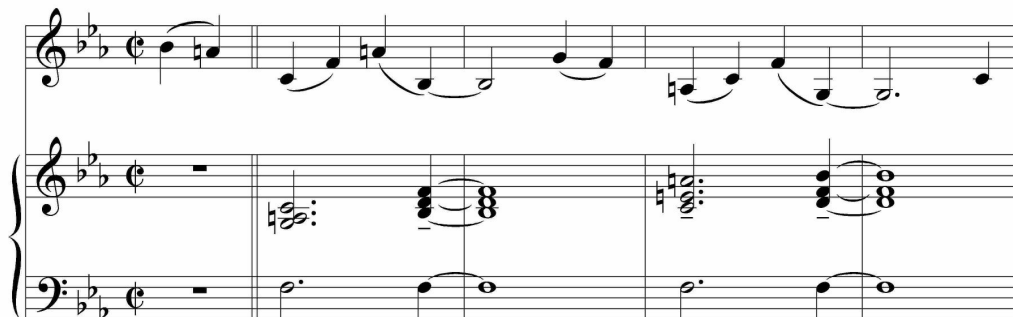
No LP *Maestro*, a célula modelo de Santos aparece nas melodias de “Mãe Iracema”, “Astral whine”, “Kermis” e em “April child”. O Quadro 1 exemplifica as ocorrências da célula-modelo de Moacir.

Quadro 1 – Ocorrência do Ritmo MS 4 em melodias de Moacir Santos: exemplos

| | |
|-------------|--|
| April child |  |
| Astral |  |
| Coisa nº 2 |  |
| Coisa nº 3 |  |
| Coisa nº 7 |  |
| Coisa nº 10 |  |
| Kathy |  |
| Kermis |  |
| Mãe Iracema |  |

O modelo é também explorado no plano do acompanhamento harmônico, “bordando” a melodia em “Jequié”, música de Moacir Santos com letra de Aldir Blanc,

gravada nos LPs *Luiz Claudio entre Nós* (Musidisc, 1967) e *Carnival of the Spirits* (Blue Note, 1975) e no CD *Ouro Negro*⁸.



Exemplo 20 [faixa 7] – Ritmo MS 4 expandido no acompanhamento harmônico em ‘Jequié’

6.2. O Mojo

O *mojo*, ou os tais “ritmos muito estranhos”, deixados de lado pelo produtor Albert Marx em 1968, viriam a conquistar o seu lugar no LP *Maestro*, quatro anos depois da primeira tentativa de se gravar a música de Moacir nos Estados Unidos. A originalidade do padrão rítmico de Moacir Santos instigou a curiosidade de Henri Mancini, que perguntou: “Isto é um *charleston*?”, ao que Moacir respondeu: “Ora, Mancini, eu não vim aqui para fazer *charleston*!” (Dep. MS 2005).

Assim como a bossa-nova teve o seu padrão rítmico estabelecido por João Gilberto, sintetizado a partir de elementos do samba, presumo que o *mojo* de Moacir tenha sintetizado estruturas rítmicas advindas de outras matrizes culturais brasileiras,

⁸ A respeito das diferenças entre a versão letrada e a instrumental, o cantor Luiz Claudio informou que “Jequié” serviu como trilha sonora de uma propaganda para o Banco Nacional, veiculada diariamente pela televisão nos anos 70. Para adequá-la à duração da peça publicitária, Santos alterou o ritmo harmônico de sua primeira parte. Comunicação pessoal de Luiz Cláudio Castro, cantor, ex-aluno de Moacir, arquiteto, para esta pesquisa, doravante Dep. LC 2008.

notadamente as da tradição nordestina do maracatu e do baião, tão presentes em Pernambuco, estado natal do compositor. Os modelos a seguir foram extraídos de *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão* (ROCCA, 1986).

The image shows a musical score for five percussion instruments in 4/4 time. The instruments are Tarol, Caixa, Surdo (repique), Zabumba (marcante), and Agogô (gonguê). The Tarol part consists of a series of eighth notes with accents. The Caixa part consists of a series of eighth notes with accents. The Surdo (repique) part consists of a series of eighth notes with accents. The Zabumba (marcante) part consists of a series of eighth notes with accents. The Agogô (gonguê) part consists of a series of eighth notes with accents.

Figura musical 2 – Padrão de maracatu de baque virado. Observar os desenhos rítmicos da zabumba (marcante) e do agogô (gonguê)

The image shows a musical score for Caixa no aro in 2/4 time. The tempo marking is 104-108. The score consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music consists of eighth notes and quarter notes.

Figura musical 3 – Padrão de baião para bateria. Observar o desenho rítmico do bumbo

Analisando-se o padrão do mojo, que se completa a cada dois compassos, verifica-se que Moacir o constituiu extraindo fragmentos dos padrões rítmicos dessas tradições musicais, organizando-os de maneira particular, sem que se perca a sua referência cultural:

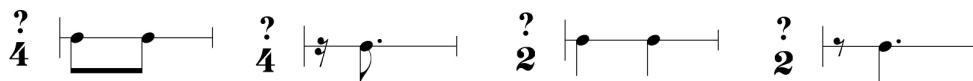


Figura musical 4 – Fragmentos rítmicos que constituem o mojo em $\frac{2}{4}$ e $\frac{2}{2}$

Ao relacionar as duas figuras a um jogo contrapontístico entre graves e agudos, o compositor faz com que os instrumentos melódicos e harmônicos também participem da ideia percussiva que constitui o mojo.

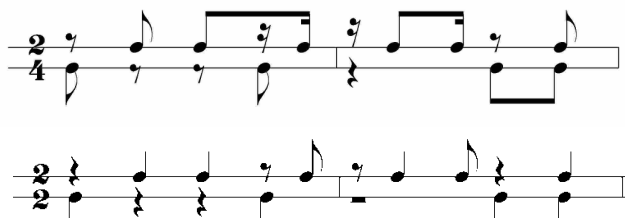






Figura musical 5 – Padrão completo do mojo apresentado em $\frac{2}{4}$ ('Outra coisa') e em $\frac{2}{2}$ ('April child')

Tendo o procedimento variacional como outro de seus princípios, Moacir Santos desloca as figuras para diferentes pontos do compasso – seja ele par ou ímpar –, criando indefinições quanto à percepção da acentuação, literalmente “escondendo o jogo”, para usar uma expressão coloquial. Trata-se, certamente, de uma estratégia para fugir à monotonia eventualmente gerada pelo uso constante dos mesmos componentes.

Quadro 2 – Emprego do padrão mojo em composições de Moacir Santos: exemplos

| | |
|---|--|
| Kermis / Quermesse |  |
| Kathy |  |
| What's my name / Oduduá |  |
| Lemurianos |  |
| April Child / Maracatu, nação do amor |  |
| Mother Iracema / Mãe Iracema |  |
| Suk-Cha (mão direita) |  |
| Coisa nº 8 / Navegação |  |
| Outra coisa / What if |  |

Associado à tipificação dada pelo uso de percussão de origem africana, com instrumentos como o atabaque, a kalimba, o afoxé e o agogô, o mojo estabeleceu forte

coesão idiomática ao conjunto das músicas de *Maestro* e dos LPs a ele subsequentes, sobressaindo-se como ideia básica na constituição de unidade e de identidade musical. O conceito de ideia básica, para Paulo Costa LIMA (1999, p. 51), deve ser pensado tanto no nível mais abstrato e metafísico “das premissas de uma determinada composição, ou seja, os procedimentos ou instruções geradoras de procedimentos que deverão ser aplicados durante o tempo da peça”, quanto no nível da apresentação sonora propriamente.

Na visão da arquitetura sonora de Moacir Santos, a articulação entre as partes e o todo pode aproximá-lo da tradição organicista que “atribui três qualidades à obra artística: o todo é mais do que a soma das partes, está representado em cada detalhe da obra e cada alteração em uma parte é uma alteração no todo” (Solie, 1980 *apud* LIMA, 1999, p. 60). Moacir manipula com precisão os modelos que estabeleceu para determinar a unidade e inteligibilidade de sua obra, desenvolvendo suas melodias sobre motivos, processando ideias sobre ritmo e suas transformações, assim como procedimentos harmônicos.

Precisamente no plano da organização rítmica, o *mojo* destaca-se como um dos fios condutores desta análise, uma “parte inseparável do todo”, promovendo uma interação intrincada e íntima entre padrões estruturais musicais e relacionando-se com altura, intensidade, timbre, textura, harmonia e duração (COOPER & MEYER, 1963, cap. 1).

Para além da abordagem analítica estrutural, a adoção de uma figura sincopada como modelo a ser desenvolvido na composição traz outros elementos que podem enriquecer a apreciação da música de Moacir Santos. A célula modelo acima descrita, que dá base à construção das melodias, estaria, nos termos da análise sociológica de

Muniz Sodré CABRAL no ensaio *Samba, o Dono do Corpo*, relacionada ao “*continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de resistência cultural”, em que a música, e em especial a música sincopada, representa um dos aspectos identitários de maior força.

A síncopa brasileira é rítmico-melódica. Através dela, o escravo – não podendo manter integralmente a música africana – infiltrou sua concepção temporal cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro atacava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncopa – uma solução de compromisso (CABRAL, 2008, p. 10, 25).

É ainda muito adequado a este estudo o paralelismo que Muniz Sodré estabelece entre a síncopa na música brasileira e no *jazz*:

De fato, tanto no *jazz* quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanço, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço (CABRAL, 2008, p. 11).

O “berço” a que Moacir Santos se referiu, o ritmo do qual sentia falta na música sinfônica, ou seja, as suas referências das músicas populares, indica que, não ao acaso, o *jazz*, que também encontra uma de suas especificidades musicais na sincopação, foi o espaço conveniente para o desenvolvimento de suas ideias musicais. O *jazz*, surgido no “tempo vazio” da confluência de tradições musicais vernaculares da Europa e da África ocidental, ofereceu-lhe oportunidades para a renovação de ideias, para o improviso melódico e para o enriquecimento de harmonias e timbres orquestrais. Seu juízo sobre o *jazz* foi declarado a Gerald Wilson:

Jazz é um caminho aberto para expressar bons sentimentos. Penso que o *jazz* pode estar em toda parte. Por exemplo, “April child” é *jazz*, não é tão estrito, varia. (...) *Jazz* é um caminho para músicos do mundo todo, é apreciado por todos os compositores, até mesmo os compositores eruditos percebem a magnitude do músico de *jazz* (Dep. MS 1976)⁹.

A ação musical coletiva no *jazz* difere daquela que se dá na música sinfônica – conduzida, em geral, a depender do período e estilo, pela estrita observância das designações da partitura – na medida em que flexibiliza os caminhos em que ela ocorre, criando um “delicado e bem-sucedido equilíbrio entre uma personalidade individualmente forte e o grupo” (Ellison, 1964, p. 189, *apud* MONSON, 1993, p. 28). No *jazz*, Moacir Santos pôde elaborar o seu acervo de sons, experimentando combinações timbrísticas que remetem tanto às bandas de música do interior do Brasil quanto às *big-bands* norte-americanas, mixadas com o universo rítmico brasileiro e com as harmonias e formas da tradição musical erudita ocidental.

Outra articulação das figuras que constituem o *mojo* acontece no plano melódico, pela adoção da recorrente célula modelo, o Ritmo MS 4, na construção de motivos. Tal ocorrência remete à teoria do ritmo exposta por Cooper e Meyer, que prevê o reconhecimento de elementos similares em diferentes níveis da composição:

O agrupamento em todos os níveis arquitetônicos é produto de similaridades e diferenças, proximidade e separação dos sons percebidos pelos sentidos e organizados pela mente. Se os sons não se diferenciam entre si – seja pela altura, extensão, instrumentação e timbre, duração, intensidade, textura ou dinâmica – então não pode haver ritmo ou agrupamento. Pois a mente não terá nenhuma base para perceber um som como acentuado e outros não. Haverá apenas pulsos uniformes, nada mais, a menos, é claro, que o agrupamento seja completamente

⁹ *Jazz is a loose way to express good feelings. I think that jazz is everywhere, for example, April Child, it is jazz, not too straight, variations. (...) Jazz is a vehicle for all musicians in the world, it's appreciate for all composers, even classical composers, they see the magnitude of a musician they do it.*

subjetivo. Por outro lado, se os sucessivos estímulos são tão diferentes uns dos outros ou separados no tempo ou em altura de modo que a mente não possa relacioná-los uns aos outros, não haverá impressão de ritmo. Os estímulos serão então percebidos como sons separados, isolados (COOPER & MEYER, 1963, p. 9)¹⁰.

Temos, exemplarmente, em “April child” uma demonstração dessa articulação entre níveis:

The musical score consists of two systems. The first system has a melody in the upper voice and piano accompaniment in the lower voices. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The melody consists of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords. The second system has a melody in the upper voice and piano accompaniment in the lower voices. The key signature changes to B-flat minor (Bbm(11)). The melody consists of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords. The score is annotated with 'Eb4 7' and 'Bbm(11)' and 'Eb4 7'.

Exemplo 21 [faixa 8] – Articulação do mojo na melodia e no acompanhamento ritmo-harmônico em ‘April child’, comp. 1 a 8

¹⁰ Grouping on all architectonic levels is a product of similarity and difference, proximity and separation of the sounds perceived by the senses and organized by the mind. If tones are no way differentiated from one another – wheter in pitch, range, instrumentation and timbre, duration, intensity, texture, or dynamics – then there can be no rythm or grouping. For the mind will have no basis for perceiving one tone as accented and anothers as unaccented. There will be uniform pulses, nothing more, unless of course the grouping is completely subjective. On the other hand, if the successive stimuli are so different from one another or separate in time or pitch that the mind cannot relate them to one another, there will be no impression of rythm. The stimuli will then be perceived as separate, isolated tones.

9 $G\flat 7(13)$ $G 7(13)$ $G\flat 7(13)$

12 $C 7(\#9)$ $C\flat 7M(6)$

Exemplo 22 [faixa 8] – Articulação do mojo na melodia e no acompanhamento ritmo-harmônico em ‘April child’, comp. 9 a 11

15 $B\flat 7(\flat 13)$

Exemplo 23 [faixa 8] – Articulação variada do mojo na melodia e no acompanhamento ritmo-harmônico em ‘April child’, comp. 15 e 16

O mojo foi ratificado como marca de Moacir Santos nas músicas “Kathy”, “What’s my name” e “Suk-Cha”, do LP *Saudade*. Nesses exemplos, pode-se perceber o mojo iniciando tanto em posição cométrica quanto contramétrica (SANDRONI, 2008) –

para adotar uma terminologia acadêmica mais atual sobre o que se define usualmente como “síncopa” –, remetendo ao procedimento variacional dado por permutação, deslocamento, subdivisão e/ou expansão de sua célula primordial.

Exemplo 24 [faixa 9] – Mojo na introdução de ‘Kathy’

Exemplo 24 [faixa 9] – Mojo na introdução de ‘Kathy’

Exemplo 25 [faixa 10] – Ritmo MS 4 na melodia de ‘Kathy’

Exemplo 25 [faixa 10] – Ritmo MS 4 na melodia de ‘Kathy’

The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff at the top and a bass clef staff at the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/2. Above the treble staff, four chords are indicated: B m7(9), A#7(#5), A7(13), and G#m7(b5). The bass staff contains a melodic line with eighth notes and rests, while the treble staff contains a rhythmic accompaniment of chords. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Exemplo 26 [faixa 11] – Mojo na introdução de ‘What’s my name / Oduduá’

A música “Suk-Cha” é uma preciosa amostra do que se pode registrar como alteração do sentido musical percebido com base no senso comum de impulso e repouso (*arsis* e *thesis*), conseguida pelo deslocamento, na métrica 2/2, das figuras-modelo do mojo. Logo na introdução, a linha melódica exposta pelo baixo aparenta, auditivamente, começar no primeiro tempo do compasso. Localizada em posição contramétrica na metade do segundo tempo, porém, a frase inicial de “Suk-Cha” desequilibra a “tendência da mente em organizar os eventos e estímulos sonoros de modo a ocorrer uma correspondência com as experiências já vividas pelo receptor, enfim, sua formação e bagagem musical” (ARIANI, 2006, p. 15)¹¹. Ou seja, a experiência auditiva de “Suk-Cha”, se relacionada à sua representação gráfica, mais uma vez deixa transparecer a intenção de Moacir Santos de fugir às evidências.

¹¹ O estudo de Ariani Filho teve por base a peça “Suk-Cha”, de Moacir Santos, e relata as diferentes percepções decorrentes apenas de sua audição.



Exemplo 27 (faixa 12) – Mojo invertido em ‘Suk-Cha’

6.3. Planejamento Formal

“Coisa nº 2” e “Coisa nº 5 - Nanã”¹², as duas músicas da segunda fase de Moacir de que se dispõe de referências mais antigas, e “Bluishmen” são bons exemplos de planejamento formal em Moacir Santos. Podem servir como amostra de algumas das marcas estilísticas firmadas por ele nos planos melódico e harmônico: articulação entre tonalismo e modalismo; flerte com o atonalismo no uso de tensões intervalares nos contornos melódicos e acordes gerados; alternância entre os modos maiores e menores, gerando indefinição qualitativa; estruturas polirrítmicas complexas.

O comentário de Curt Berg sobre a consciência harmônica de Santos aplica-se perfeitamente às três composições aqui analisadas:

¹² Como as partituras originais de “Coisas” se perderam após a dissolução do acervo da gravadora Forma, considerei o respectivo volume do Cancioneiro Moacir Santos – associado às declarações do compositor – como ponto de partida na detecção de marcas sonoras, estendendo-as, dentro do limite deste trabalho, ao conjunto da obra posterior. Considerei também “Coisa nº 2” como uma possível prova dos antecedentes deste contexto sonoro, uma vez que Santos declarou tê-la composto em 1956, durante seus estudos com Guerra-Peixe (Dep. MS 1992). Consta ainda, no já referido caderno de aulas de Carlos Gomide, de 1963, um registro desta composição sob a designação de “Bolero de Moacir Santos”.

Suas peças variam desde as mais simples, quase folclóricas, até aquelas bastante jazzísticas, com harmônicos altos e poliacordes ocasionais. Ele utiliza harmonias tanto quanto qualquer outro bom compositor o faria, e frequentemente, no meio de uma progressão bem simples, ele surpreenderá o ouvinte com uma nota dissonante que faz perfeito sentido no contexto. Em algumas peças, ele usa harmonias paralelas com bom resultado. Ele colocará uma surpresa harmônica junto com um forte acento rítmico, frequentemente antes do tempo forte como efeito adicional. Moacir tinha um grande senso de bom gosto harmônico, e consistentemente empregava seus acordes de acordo com o estilo em que estava escrevendo (Dep. CB 2009).

6.3.1. ‘Coisa nº 2’

“Coisa nº 2” foi estruturada sobre o padrão de tema com variações ornamentais com estrutura e harmonia fixadas¹³, antecidos por uma introdução. Em forma binária (A-B), as partes são determinadas por períodos simétricos de oito compassos, padrão que se manterá ao longo de todas as seis variações.

Na introdução, onde já se reconhece a melodia principal da parte A, as notas si bemol e fá funcionam como pivôs do eixo sonoro, considerando-se a armadura de si bemol maior. Fica clara a opção pelas oitavas e quartas paralelas, características do modalismo, nas melodias tocadas pela guitarra (si bemol) e pelo piano (fá em oitavas), que gera um efeito de placidez pelo valor acústico consonante desses intervalos.

Bruno NETLL (1996, p. 177) discorre sobre o paralelismo de vozes na polifonia africana, um dos elementos de matriz africana presentes em “Coisa nº 2”:

A maior parte da polifonia africana corresponde a dois tipos: um em que todas as vozes utilizam o mesmo material melódico, e outro que é resultado das peculiaridades dos instrumentos. Na primeira categoria encontramos naturalmente paralelismo.

¹³ O procedimento variacional, como visto anteriormente, está ligado aos ensinamentos de Guerra-Peixe.

Existem terças, quartas e quintas paralelas, e de vez em quando sextas, mas são raros outros intervalos. No caso das terças paralelas é corrente a alternância entre terças maiores e menores (...) Poucas vezes o paralelismo é completamente exato, pois a tendência a improvisar parece dificultar que uma voz siga estritamente a outra¹⁴.

Na introdução de “Coisa nº 2” o tratamento harmônico dado pela interpenetração de modos alternadamente, ora maior, ora menor, gera um efeito ambivalente que se define parcialmente nos compassos 7 e 8, no quinto grau fá, e definitivamente nos compassos 15 e 16, com a nota ré afirmando o si bemol como tônica do modo maior. Assim, temos o seguinte jogo harmônico, em uma relação modal escalar tetratônica descendente:

- si bemol (maior e menor), fá (maior e menor), mi bemol (maior e menor) e fá maior com sexta, nos compassos 1 a 8;
- si bemol (maior e menor) fá (maior e menor) mi bemol (maior e menor) e si bemol maior, nos compassos 9 a 16.

Entremeadas as vozes perfeitamente consonantes da guitarra e do piano às vozes internas, surgem as dissonâncias brandas ou agudas, a depender do movimento linear dessas vozes secundárias, mas totalmente necessárias à coloração harmônica. Exemplos do uso de dissonâncias agudas surgem nos compassos 4, 6, 9, 12 e 14, nos acordes de

¹⁴ *La mayor parte de la polifonía africana corresponde a dos tipos: uno en el que todas las voces utilizan el mismo material melódico, y otro que es resultado de las peculiaridades de los instrumentos. En la primera categoría encontramos naturalmente paralelismo. Hay terceras, cuartas y quintas paralelas, y de vez en cuando sextas, pero son raros otros intervalos. En el caso de las terceras paralelas es corriente la alternancia entre terceras mayores y menores, a lo que obligan las escalas diatónicas de siete notas, que, como hemos dicho, son comunes en África. Las cuartas y quintas paralelas son más corrientes en África oriental, mientras que las terceras y sextas parece que dominan en las zonas Del Congo y Costa da Guinea.] Pocas veces el paralelismo es completamente exacto, pues la tendencia a improvisar parece dificultar que una voz siga estrictamente a otra (p. 177).*

nona aumentada – como se verá adiante, uma das preferências sonoras de Moacir Santos.

The musical score consists of four staves. The top staff is for Vibrafone, the second for Guitarra, the third for Piano (treble and bass clefs), and the bottom for Percussão. The key signature has two flats (B-flat major) and the time signature is 3/4. The Vibrafone part is mostly rests, with a melodic line starting in the 8th measure. The Guitarra part has chords: Bb7 in the first measure, and F7M in the 7th and 8th measures. The Piano part has a rhythmic accompaniment. The Percussão part has a simple rhythmic pattern.

Exemplo 28 (faixa 13) – Introdução de ‘Coisa nº 2’

- Ambivalência de modos: comp. 1- 2 (Bb e Bbm); comp. 3-4 (F e Fm, em segunda inversão); comp. 5-6 (Eb e Ebm); comp. 7 (F6); comp. 8 (F7M)
- Acordes de 9#: comp. 4 e 6
- Linha escalar modal tetratônica descendente (si bemol, fá, mi, ré)
- Bb 7, comp. 1 e F7M, comp. 8 (V-I)

O uso do ciclo diatônico de quartas é ligeiramente modificado já no segundo compasso pelo uso da segunda inversão, gerando cromatismo nas vozes internas conduzidas tanto por linhas escalares de segundas quanto por saltos de quartas e quintas paralelas.

Ainda considerando a mediação entre sistemas, outra abordagem do tratamento harmônico da introdução é possível, desta vez com critérios da harmonia tradicional. A utilização do acorde de sétima da dominante (Bb7) no compasso 1 dá duplo significado funcional à nota si bemol. Pelo paradigma do esquema barroco e clássico binário (A-B), o primeiro compasso deveria ser afirmado como tônica e o movimento harmônico levar

a um acorde de dominante ao final do período. Em “Coisa nº 2”, entretanto, vê-se que ocorre uma inversão de papéis, com o primeiro grau (si bemol) aparecendo como dominante conduzindo ao quinto grau (fá) em função de tônica, no compasso 7. O compasso 8 ratifica a nota fá como tônica, pela inserção da sétima maior (mi natural) no arpejo ascendente que leva à transposição real – harmônica e melódica – do trecho todo uma quarta justa acima (não por acaso, para se manter a ideia de paralelismo), a partir do compasso 9, estabelecendo, enfim, si bemol como tônica maior da introdução.

Exemplo 29 (faixa 14) – Introdução de Coisa nº 2 (cont., comp. 9 a 16) - Transposição do trecho anterior uma quarta justa acima; acorde de 9# nos comp. 12 e 14; Bb como tônica maior (comp. 15 e 16)

Ao final da introdução, Moacir Santos faz uma pequena ponte de quatro compassos, introduzindo o baixo *ostinato*¹⁵ que predominará na peça, usando apenas a fundamental e a quinta justa, intervalo que não gera distúrbio auditivo por sua qualidade de consonância perfeita.

¹⁵ “Termo que se refere à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas” (Dicionário GROVE de Música, edição concisa, 1994).

The image shows a musical score for two instruments: Cb (Contrabaixo) and Perc. (Percussão). The score is for measures 17 to 20. The Cb part is a steady eighth-note ostinato pattern. The Perc. part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents.

Exemplo 30 (faixa 15) – Baixo *ostinato* em ‘Coisa nº 2’, comp. 17 a 20

Sobre o uso do *ostinato* em “Coisa nº 2”, duas análises se cruzam, ambas possíveis. A primeira está relacionada aos ensinamentos de Guerra-Peixe, que aplicava o *ostinato* como exercício de composição (GUERRA-PEIXE, 1988). A segunda é baseada na informação de NETTL (1996, p. 178), que confirma o uso do *ostinato* como uma das características do universo musical africano: “No caso do acompanhamento é freqüente a relação *ostinato* entre vozes e instrumentos”¹⁶. A base rítmica é mantida pela estilização conseguida pela associação do bravun – um dos toques do candomblé – à condução jazzística da bateria, em um padrão de tercinas tocadas nos pratos.

A harmonia, explicitada pelo padrão *ostinato* do contrabaixo sobre o primeiro e o quinto graus em si bemol, é modificada apenas uma vez, na variação 4 (compasso 107), em que o contrabaixo participa do unísono melódico. Uma segunda modificação harmônica acontece pela transposição real para o ponto culminante em ré bemol maior (variação 5, compassos 123 a 130), cuja tônica é justamente uma das peças cruciais do jogo melo-harmônico “maior e menor”, ou seja, a própria terça menor de si bemol. O posicionamento do ponto culminante máximo (nota ou trecho mais agudo de toda a peça) no último terço do discurso de “Coisa nº 2” obedece a uma das recomendações de GUERRA-PEIXE (1988, p. 12) sobre equilíbrio melódico, para possibilitar um afrouxamento na volta conclusiva a si bemol maior.

¹⁶ En el caso de el acompañamiento es frecuente la relación “ostinato” entre voces e instrumentos.

A melodia, em sua totalidade, é apresentada pela primeira vez pela combinação tímbrica entre os instrumentos “tenores” (saxofone, trompa e trombone). As variantes melódicas que se seguem são dadas por pequenas modificações de contorno, com o uso de escapadas, apoggiaturas e bordaduras, mantendo-se sempre a relação escalar de segundas nos pontos de apoio melódico.

A melodia da parte A, com eixo em si bemol, foi concebida de maneira a retardar a exposição da terça maior, definidora da qualidade de modo. O primeiro acorde ouvido é si bemol menor, em um jogo de modos ambivalente já anunciado na introdução. A terça maior (ré natural) só será ouvida, melodicamente, ao final das frases simétricas, afirmando o modo de si bemol maior. Outra simetria melódica é dada pelas bordaduras¹⁷ a cada dois compassos do tema, alternando-se a bordadura superior de segundas maiores (si bemol-dó, mi bemol-fá, nos compassos 22 e 26, respectivamente) com o que chamo aqui de bordadura expandida de terças menores e maiores (fá-lá bemol, si bemol-ré, nos compassos 24 e 27, respectivamente).

Exemplo 31 (faixa 16) – Coisa nº 2 – Apresentação da melodia, comp. 21 a 28: linha escalar tetratônica (comp. 21, 23, 25, 26); bordaduras

¹⁷ Tipo de nota melódica entre duas notas de mesma altura, alcançada e deixada por grau conjunto em direções opostas.

O motivo rítmico da melodia, que faz alusão a fragmentos do padrão tocado pelo gonguê, instrumento típico da orquestra do maracatu, é caracterizado pela integração de dois tempos “cométricos” a um terceiro tempo “contramétrico” – ou o que o musicólogo ganense Kwabena NKETIA, a respeito do tratamento polirrítmico da música da África subsaariana, descreve como uma “estrutura integrada preconcebida”:

O ponto crucial nos procedimentos polirrítmicos, portanto, é o espaçamento ou a localização dos padrões rítmicos que estão relacionados uns aos outros em diferentes pontos no tempo, de maneira a produzir a estrutura integrada preconcebida. Nesse sentido, o que tem sido descrito como fraseado fora do tempo será visto como uma organização polirrítmica preferencial (NKETIA, 1974, p. 136)¹⁸.

A melodia da parte B, também orbitando em torno de si bemol, define imediatamente o contraste sonoro em relação à melodia da parte A, o que vem a ser um dos critérios mais solidificados na estrutura composicional tonal¹⁹. O contorno melódico arpejado em B se opõe à linearidade da melodia em A, e coincide com o seu suporte harmônico, que expõe, no acorde de Cb, as mesmas notas da melodia.

O referido acorde, o primeiro ouvido na parte B, explicita também parâmetros não-tonais no resultado sonoro advindo da organização das alturas, podendo ser considerado como uma entidade isolada, não sujeito à funcionalidade tonal: o mesmo acorde contém, em sua estrutura total, três dissonâncias agudas em distância de segunda

¹⁸ *The crucial point in polyrhythmic procedures, therefore, is the spacing or the placement of rhythmic patterns that are related to one another at different points in time so as to produce the anticipated integrated structure. In this connection, what has been described as off beat phrasing will be seen as a favorite polyrhythmic organization.*

¹⁹ Ver discussão crítica sobre hierarquização (temas fortes e fracos, primários e secundários, terminações masculinas e femininas) em formas musicais paradigmáticas do sistema tonal (sonatas, sinfonias) em artigo de Susan MCCLARY (1993, p. 326-348).

menor (F/Gb), sétima maior (Gb/F) e nona menor (Bb/Cb) respectivamente; dois intervalos vagos, os trítonos (F/Cb e Cb/F); três consonâncias perfeitas em distância de quarta justa (Gb/Cb), quinta justa (Bb/F) e de oitava (F/F); uma consonância imperfeita em distância de sexta menor (Bb/Gb).

The image displays two systems of musical notation for Example 32 (faixa 17). Each system consists of three staves: Tbn (Tuba), Pno (Piano), and Cb (Cello). The key signature is two flats (Bb, Eb). The first system shows intervals: 2ª menor (Tbn), 7ª maior (Pno), and 9ª menor (Cb). The second system shows intervals: 8ª (Tbn), 4ª justa (Pno), 5ª justa (Pno), and 6ª menor (Cb). The third system shows intervals: 8ª (Tbn), 4ª justa (Pno), 5ª justa (Pno), and 6ª menor (Cb).

Exemplo 32 (faixa 17) – ‘Coisa nº 2’: tratamento vertical e horizontal das dissonâncias e consonâncias do acorde Cb/B

Mesmo assim dispostas, as consonâncias e dissonâncias não encobrem o principal eixo sonoro da peça, a linha escalar de segundas (fá - mi bemol - ré), que se segue nos arpejos dos compassos seguintes.

31

T

Tpa

Tbn

Vib

Gtr

Pno

Cb

Perc.

C^b/B^b $B^b m^7(11)$ G^7/B^b $E^b m/B^b$ $B^b 7M$

C^b/B^b $B^b m^7(11)$ G^7/B^b $E^b m/B^b$ $B^b 7M$

Exemplo 33 [faixa 18]– ‘Coisa nº 2’, comp. 36 a 38: linha escalar de segundas (fá - mi bemol - ré)

As variações em “Coisa nº 2” ocorrem por modificações texturais, no adensamento ou rarefação da trama instrumental. As diversas combinações tímbricas geram efeitos de contraste entre si. Os instrumentos ou grupos de instrumentos tomam para si a responsabilidade de desenvolver uma parte do discurso a cada lance da trama musical, atuando como peças de um jogo de possibilidades em que diversas matizes são experimentadas, “colorindo” o todo orquestral.

Os parâmetros articulação e dinâmica também servem como elementos variacionais em “Coisa nº 2”, pelas indicações de *stacatto* e *tenuto*, *piano*, *mezzo-forte* e *forte*, conforme a ênfase e o caráter da variação, sem que ocorra, entretanto, alteração de andamento.

Assim, tais variações enfatizam ora uma sonoridade mais grave, ora uma mais aguda; ora uma mais harmônica, ora uma mais contrapontística; ora um *tutti* orquestral, ora um esvaziamento textural, e assim por diante. A seguir, uma descrição mais detalhada das combinações instrumentais e tratamentos texturais das variações nos planos melódico, harmônico e rítmico:

Variação 1

- Parte A (compassos 39 a 48): melodia e harmonia em posição cerrada, tocadas em bloco, a cargo apenas dos instrumentos harmônicos (vibrafone, guitarra, piano) e contrabaixo *ostinato*, sem a participação dos sopros;

The musical score for Variation 1, Part A (measures 39-48) is presented in five staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The instruments are Vibrafone (Vib), Guitarra (Gtr), Piano (Pno), Contrabaixo (Cb), and Percussão (Perc). The Vibrafone part features a melodic line with slurs and accents. The Guitarra part consists of block chords. The Piano part has block chords and a melodic line starting at measure 41. The Contrabaixo part has a steady bass line. The Percussão part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Exemplo 34 [faixa 19] – ‘Coisa nº 2’, variação 1, parte A, comp. 39 a 48: melodia e harmonia em bloco