

6.3.2. ‘Coisa nº 5 - Nanã’

A década de 60 marcou a projeção de “Naná”, composição de forte acentuação afro-brasileira. A inspiração para o tema veio, segundo Moacir, em um momento de contemplação diante de um lago no Parque Guinle, no bairro das Laranjeiras, endereço do apartamento de Vinicius de Moraes, onde afirma ter composto “Naná” (Dep. MS 1992). Àquele tempo, o contato de Moacir Santos com o mundo espiritual afro-brasileiro se dava, principalmente, por intermédio de sua esposa Cleonice:

Uma coisa é que Cleonice tinha ligação espiritual com Nanã, a mãe d'Água. Mas “Naná” 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 “Naná”. Intitulei dessa maneira porque me pareceu como algo assim, que desse a idéia de alguma coisa sem muita experiência, “Naná”, 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) (Dep. MS 1992).

Diversos elementos do mito de Nanã encontram eco na relação de Moacir Santos com sua própria espiritualidade e com os procedimentos de construção de sua obra.

Juana ELBEIN DOS SANTOS (2002) informa que Nàná Burúkú se manifesta nas sacerdotisas em danças de passos lentos e dignos. O vocábulo *Ná*, significando mãe, é reconhecido em quase toda a África. Na mitologia nagô-iorubá, sua relação com a terra úmida está associada à agricultura, à fertilidade, aos grãos. Uma de suas danças imita o ato de pilar. Precisa ser constantemente realimentada, recebendo os mortos que tornarão possível o renascimento, a reencarnação. Além da criação primordial, o orixá Nanã simboliza a incessância, a permanência, o retorno e a reintegração. Moacir Santos afirmava, sempre que perguntado a respeito: “Eu acredito em

reencarnação. A gente morre e daqui a pouco está nascendo de novo. Isso é uma beleza! É uma pena a gente morrer e não voltar de novo” (Dep. MS 2005).

Segundo Reginaldo PRANDI (2007: 21), “Nanã é a guardiã do saber ancestral e participa com os outros orixás do panteão da Terra... Nanã é a dona da lama que existe no fundo dos lagos e com a qual foi modelado o ser humano. É considerada o orixá mais velho do panteão na América”. O metódico professor e maestro gostava de reafirmar a necessidade, para um compositor, de conhecer a fundo e *a priori* as regras musicais que o habilitarão a alçar o seu próprio voo. Modelagem e regras, aspectos muito caros a Moacir Santos, inclusive por sua atuação pedagógica, estão sendo entendidas aqui com base em Paulo Costa Lima, que alude tanto à perspectiva iluminista – “compor é inventar uma música de acordo com as regras da arte” (Rousseau, 1768) – quanto a um pensamento medieval – a criação musical como uma atividade modeladora (Ornitopharcus, 1517) –, para afirmar a agência do criador: “Nesta situação, o compositor aparece como agente de uma lei que ele propõe mudar. Sem regras (sem lei), não haveria como mudá-las...” (LIMA, 1999, p. 59).

O misticismo de Moacir Santos encontrava eco nos princípios da teosofia (Dep. MS 2005), doutrina nascida na Europa no século XIX que estabelece analogias entre a esfera do espírito e o mundo externo, da natureza, propondo uma integração entre ciência e espiritualidade, a conexão com o infinito, a formação de um núcleo de fraternidade universal²⁰, a evolução do espírito humano, em graus a serem conquistados, considerada a reencarnação como um estágio avançado dessa evolução. Nos anos 50, Moacir Santos começou a frequentar a Sociedade Teosófica Brasileira, “na qual ele asseverou ter tido uma expansão considerável da sua consciência, no que diz respeito

²⁰ www.teosofia.com, acesso em 21 ago. 2008.

aos mistérios da vida humana” (VMS, 1997, p. 18), e desde então dedicou-se aos estudos da *Doutrina Secreta*, de Helena Blavatsky. Origem, ancestralidade, vidas passadas e futuras, esoterismo, ocultismo e civilizações perdidas foram temas de suas reflexões, algumas delas traduzidas em música, a exemplo de “Lemurianos”, uma referência ao continente perdido Lemúria.

Grande sucesso na ocasião de seu lançamento em 1962²¹ e muito tocada nos círculos musicais cariocas de então, “Naná” é, ainda hoje, a mais executada de suas composições. Cerca de 150 gravações foram feitas por artistas nacionais e internacionais, a ponto de o próprio compositor tê-la considerado, ainda em vida, “obra de domínio público” (Dep. MS 2005). O tema de “Naná” foi divulgado anteriormente ao LP *Coisas* em outros lançamentos fonográficos²² e integrou a trilha sonora do filme *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues, que tematiza a resistência à escravidão história negra no Brasil e seus líderes, em especial Zumbi, fundador do Quilombo de Palmares. Na trilha, “Naná” é vocalizada *a capella* por Nara Leão, apesar de ter recebido inicialmente letra encomendada a Vinicius de Moraes. A letra foi rejeitada por Moacir, que não concordou com o tom sedutor da “Naná” de Vinicius. Posteriormente, foi encomendada a Mario Telles, que dessa forma tornou-se parceiro de Moacir em seu maior sucesso. No elenco de *Ganga Zumba* estão, entre outros, os atores Antonio Pitanga, Lea Garcia, Jorge Coutinho, Tereza Rachel e o compositor Cartola, em marcante coadjuvação. A trilha tem ainda a participação do grupo Filhos de Gandhi, o mais tradicional bloco de afoxé da Bahia.

²¹ Ainda não foi possível precisar a informação, mas presume-se que a melodia principal de “Naná” tenha sido composta em fins da década de 50 ou início da década de 60. A primeira gravação de “Naná” consta do LP *Mario Telles* (CBS / Columbia, 1962), autor da letra (www.brazil-on-guitar.de/opus/sideman/mario.html, acesso em 24 nov. 2009).

²² Gravações de “Naná” anteriores a “Coisas” constam dos LPs *Nara* (Elenco, 1964), *Wilson Simonal - A Nova Dimensão do Samba* (LP Odeon, 1964 / CDs EMI, 1995/2004); *Conjunto Som 4* (Continental, 1964 / CD Warner, 2002); *Sergio Mendes & Bossa Rio - Você ainda não ouviu nada!* (Philips, 1964 / CD Dubas / Universal, 2002); *Eumir Deodato - Samba, a nova concepção* (1964 / CD Ubatuqui, 1998) (www.discosdobrasil.com.br, acesso em 24 nov. 2009).

No encarte do CD/compilação *Ouro Negro* de 2001, Moacir Santos afirma o gosto pela versão de “Coisa nº 5 - Nanã”, segundo ele, a original: “Fico muito feliz de vocês terem gravado a versão original porque foi assim que ouvi e assim que fiz. É uma grande procissão”. A introdução da versão que consta em *Coisas* e *Ouro Negro* está esboçada no referido caderno de apontamentos para as trilhas sonoras, sugerindo que a opção de integrá-la à melodia de “Nanã”, tema principal de *Ganga Zumba*, foi posterior aos registros fonográficos que antecederam à composição da trilha deste filme, em 1963, e mesmo da melodia principal.



Ilustração 28 – Anotação para a trilha de *Ganga Zumba*, posteriormente introdução de ‘Coisa nº 5 - Nanã’. Caderno Pré-Coisas, c. 1960. Acervo MS

Alguns dos elementos musicais que conferem identidade à obra de Moacir Santos se fazem presentes de forma inequívoca em “Coisa nº 5 - Nanã”, em

procedimentos conscientes na escolha de material sonoro: “Eu gosto é desse som, dessa combinação... Em várias músicas eu apliquei esta *combination*, porque eu gosto!”²³.

A combinação sonora a que Moacir Santos se refere é derivada do modo heptatônico (D E F F# G A C) presente no contorno melódico de “Naná”, e sugere a aproximação com a tipologia modalista tanto do *blues* – aqui considerado a coluna vertebral do idioma do *jazz* – quanto da música tradicional da África Negra, do Nordeste brasileiro e do Leste europeu.



Figura musical 6 - Modo heptatônico de ‘Naná’

Em uma de suas análises sobre “Naná”, o próprio compositor estabelece as conexões culturais entre os distintos universos musicais:

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).

É interessante notar, em “Coisa nº 5”, mais uma vez, a mediação que Moacir Santos faz entre os sistemas de composição. A melodia, predominantemente modal, é sustentada por uma harmonia mista, estabelecida tanto pela organização das dissonâncias nos acordes segundo os critérios da harmonia acústica quanto pelo uso de

²³ Informação extraída da audição do solfejo de Moacir Santos no Dep. MS 2005 e da entrevista ao jornalista Bruce Gilman, gravada em mini K-7, realizada em Pasadena, em 27 de abril de 1996, cedida pelo jornalista exclusivamente para esta pesquisa, doravante Dep. MS 1996.

cadências modais ou tonais. O plano rítmico é todo estruturado na perspectiva polirrítmica, justapondo agrupamentos binários a ternários, de forma a construir uma ideia de instabilidade, como visto, uma das características do mundo sonoro afro-ocidental.

A introdução de “Coisa nº 5” expõe o polo sonoro fundado na nota ré sobreposta por sua quinta justa superior (lá) tocada pelos instrumentos graves da orquestra (saxofone barítono, trombone baixo e contrabaixo). A alternância entre as terças menores e maiores (fá e fá#) é anunciada melodicamente pela flauta e pelos saxofones alto e tenor, a partir do compasso 3.

The musical score for 'Coisa nº 5' (measures 1-6) is presented in a 6/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score includes parts for Flauta, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trombone Baixo, Contrabaixo, and Percussão. The Flauta and Sax Alto/Tenor parts feature melodic lines with accents and slurs, while the Sax Barítono, Trombone Baixo, and Contrabaixo parts play rhythmic patterns. The Percussão part includes cow bell and conga patterns.

Exemplo 48 [faixa 33] – ‘Coisa nº 5’, comp. 1 a 6: polo em ré, alternância entre terças menores e maiores

No compasso 10, ouve-se o contraponto tocado pela trompa e pelo trombone tenor, que, organizado em dois agrupamentos ternários, enfatiza a polirritmia. Observe-se nesse contraponto a entonação conseguida pelo uso de fragmento do modo heptatônico escolhido, com as notas dó-ré-fá-lá. As frases desse contraponto são

finalizadas com o intervalo de terça menor descendente (dó-lá, comp. 13 e 14) e do intervalo de segunda maior ascendente (dó-ré, comp. 17 e 18).

O musicólogo ganense Kwabena Nketia, analisando a estrutura melódica vocal da África Subsaariana, explica uma outra característica desse universo musical, observável em “Coisa nº 5”: “O exame de frases e seus finais mostra que aproximadamente toda nota da escala pode ocorrer como um final num contexto específico” (NKETIA, 1970, p.154)²⁴.

Exemplo 49 [faixa 34] – ‘Coisa nº 5’, comp. 10 a 18: contraponto melorrítmico (trompa e trombone), com fragmento do modo heptatônico (dó - ré - fá - lá)

²⁴ Examination of phrases and their endings shows that nearly every note of the scale may occur as an ending in a specific context.

Os compassos 20 e 21 mostram a combinação dos Ritmos MS 1 e 2, conduzidos pela caixa-clara, introduzindo os quatro compassos – 22 a 25 – que apresentam os acordes sobre os quais será exposta a melodia, derivados do modo.

The image shows a musical score for measures 20 and 21. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl), Trumpet (Tpt), Alto Saxophone (A), Tenor Saxophone (T), Baritone Saxophone (B), Trompa (Tpa), Trombone (Tbn), Trombone/Bassoon (Tbn Bx), Contrabass (Cb), and Percussion (Perc.). The percussion part is specifically labeled '(caixa)' and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The other instruments have rests in both measures, indicating they are not playing in this section.

Exemplo 50 [faixa 35] – ‘Coisa nº 5’, comp. 20 e 21: combinação de Ritmos MS 1 e

22

Tpt *f* *mp*

A *f* *mp*

T *f* *mp*

B *mf*

Tpa *f* *mp*

Tbn *mf*

Tbn Bx

Gtr $D7(\sharp 9)$ $A7(\overset{13}{\flat 9})$ $D7(\sharp 9)$ $A7(\overset{13}{\flat 9})$

Cb

Perc.

Exemplo 51 [faixa 36] – ‘Coisa nº 5’, comp. 22 a 25: introdução para o tema, acordes de nona aumentada e de dominante

Ao ouvir-se a melodia, a partir do compasso 26, verifica-se que o intervalo de sétima maior no contorno melódico – fá e fá# descendente –, como derivação do intervalo de segunda menor, encontra equivalência, no plano harmônico, ao acorde de nona aumentada ($D7(\sharp 9)$), em que se ouvem simultaneamente as terças maior e menor, em um jogo sonoro ambivalente semelhante ao percebido em “Coisa nº 2”.

D7(#9)

7ª maior 7ª menor Tritono 3ª maior 5ª justa

Dissonâncias Consonâncias

Exemplo 52 [faixa 37] – ‘Coisa nº 5’: organização das dissonâncias e consonâncias do acorde de nona aumentada

O acorde que a ele se sucede, com nona bemol e décima terceira (A7b9¹³), contém, pela organização de suas vozes, uma dissonância branda (A/G em posição de sétima menor), um intervalo vago (o trítone G/C#), uma consonância perfeita (C#/F#, em posição de quarta justa), duas dissonâncias agudas (A/Bb em posição de nona menor e G/F#, em posição de sétima maior), e três consonâncias imperfeitas (A/C#, em posição de terça maior; A/Fa#, em posição de décima terceira e C#/Bb, em posição de sexta maior). Isolando-se as fundamentais de D7#9 e A7b9¹³, tem-se a mesma relação intervalar entre os dois acordes, tocados pela guitarra, um funcionando como bordadura superior de semitom do outro.

A7(¹³b9)

7ª menor 7ª maior 9ª menor Tritono 3ª maior 13ª maior

Dissonâncias Consonâncias

Exemplo 53 [faixa 38] – ‘Coisa nº 5’: organização das dissonâncias e consonâncias do acorde de sétima da dominante com nona bemol e décima terceira

Após uma passagem pelo quarto grau no compasso 29 (G7(9-13) e G7 (b13#9)), os compassos que se sucedem, 30 a 33, afirmam a entonação modal, tanto na cadência harmônica dada pela relação de segunda maior (D-C-D), exatamente a mesma já ouvida no contraponto da introdução (compassos 10 a 20), quanto na finalização melódica em um ponto diferente do modo heptatônico, desta vez na terça maior (fá#).

26

Fl

Tpt

A

T

B

Tpa

Tbn

Tbn Bx

Gtr

Cb

Perc.

$D7(\#9)$ $A7(\overset{13}{b9})$ $D7(\#9)$ $G7(\overset{13}{9})$ $G7(\overset{b13}{\#9})$ $D7(\#9)$ $A7(\overset{13}{b9})$ $D7(\#9)$ $C7(\#9)$ $D7(\#9)$

Exemplo 54 [faixa 39] – ‘Coisa nº 5’, comp. 26 a 33: entonação modal na finalização das frases e na cadência em destaque

Os compassos 34 a 37 são basicamente tonais, tanto pelo tipo de caminho harmônico quanto pela ideia de momento contrastante com a melodia inicial. Considerando-se a totalidade da melodia, percebe-se, neste rápido momento, a tendência a um repouso sonoro, ao “aconchego” no quarto grau (Gm7), logo movimentado pela transposição ao terceiro grau (Fm7), seguido de cadência do tipo sub V (Bbsus4, A7b5), “resolvendo” novamente no primeiro grau modal ré, no compasso 38.

Melodicamente, a volta ao mundo modal é obtida com o trítono (mi bemol - lá), presente no acorde de quinta diminuta com sétima (comp. 37). Um pequeno jogo rítmico neste compasso antecipa o acorde A7b5, enfatiza a quinta diminuta (mi bemol) no contrabaixo e dilui a audição de sua terça maior (dó#), de maneira a deixar transparecer a nota melódica dó natural pertencente ao modo heptatônico da melodia inicial, que retorna em seguida.

34

Fl

Tpt

A

T

B

Tpa

Tbn

Tbn Bx

Gtr

Cb

Perc.

Gm^7 Fm^7 Bb^7_4 $A7(b5)$

Exemplo 55 [faixa 40] – ‘Coisa nº 5’, comp. 34 a 37: momento tonal, finalização melódica diferenciada, volta à melodia através do trítono

Após a apresentação temática de “Coisa nº 5”, Moacir Santos se utiliza novamente de procedimento variacional, construindo um doble apresentado pelo diálogo entre a flauta e o saxofone barítono (comp. 42 a 58). A introdução de notas de passagem e apogiaturas em semicolcheias na melodia intensifica sua atividade rítmica.

42

Fl

Gtr

Cb

Perc.

D7(#9) A7(¹³_{b9}) D7(#9) G7(¹³₉) G7(^{b13}₉)

47

Fl

B

Gtr

Cb

Perc.

D7(#9) A7(¹³_{b9}) D7(#9) C7(#9) D7(#9) *f*

solo

51

Fl

B

Gtr

Cb

Perc.

cantabile

Gm⁷ Fm⁷ B^b₄⁷ A7(^{b5})

Exemplo 56 [faixa 41] – ‘Coisa nº 5’, comp. 42 a 58: variação pelo dobre na flauta e no saxofone barítono

Uma modulação brusca, sem preparação de nenhum tipo, transpõe a peça integralmente para mi bemol, não por acaso uma segunda menor acima, o intervalo gerador das dissonâncias em “Coisa nº 5”, sem retorno ao polo inicial, ré.

6.3.3. ‘Bluishmen’

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... (Moacir Santos, encarte do CD *Ouro Negro*, 2001).

A interpenetração da sonoridade tonal em meio ao fluxo modal de toda esta partitura pode, mais uma vez, ser vista como a exploração de um território em que se estabelece um diálogo entre culturas musicais. Esse diálogo pode ser estendido ao nível da apreciação estética entre música erudita e música popular: no discurso de “Bluishmen”, ouvem-se referências à “geografia” melorrítmica popular do Nordeste