

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

FÁBIO LIMA MARINHO GOMES

**MOACIR SANTOS E AS SONORIDADES DOS LPS *COISAS* E *MAESTRO***

CURITIBA

2023

FÁBIO LIMA MARINHO GOMES

**Moacir Santos e as sonoridades dos LPs *Coisas* e *Maestro***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Gomes, Fábio Lima Marinho

Moacir Santos e as sonoridades dos LPs Coisas e Maestro / Fábio Lima Marinho Gomes. -- Curitiba-PR, 2023.

127 f.: il.

Orientador: Fábio Guilherme Poletto.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Música Popular. 2. Sonoridade. 3. Moacir Santos. 4. LP Coisas. 5. LP Maestro. I - Poletto, Fábio Guilherme (orient). II - Título.

## TERMO DE APROVAÇÃO

FÁBIO LIMA MARINHO GOMES

MOACIR SANTOS E AS SONORIDADES DO LP'S COISAS (1965) E MAESTRO (1972)

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora :



Orientador:

---

Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto  
Universidade Estadual do Paraná



Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné

---

Paulo José de Siqueira Tiné  
Universidade Estadual de Campinas



---

Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira  
Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 07 de julho de 2023

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Fábio Poletto, pela excelente orientação que conduziu meu trabalho com muita competência e precisão, pelo apoio, que me fez confiar no potencial da pesquisa, e pelo acolhimento, por meio de conselhos que extrapolam a vida acadêmica, envolvendo, sobretudo, a paternidade.

À bolsa de estudos da CAPES, pela necessária remuneração, imprescindível à saudável condução da pesquisa, não só da minha, mas do conjunto de pesquisas realizadas neste país.

À equipe docente do PPGMUS, pelas reflexões e ensinamentos proporcionados nas matérias do mestrado e nas reuniões do grupo de pesquisa Música, Cultura e Sociedade, em especial a Alisson Alipio, Allan Oliveira, Ana Paula Peters, André Egg e Luciano Lima.

À turma do mestrado de 2021, pelas trocas e risadas desde a primeira semana de aulas, ainda que de forma remota por conta da pandemia, em especial ao também nordestino Tiago Fernandes, Marcelo Ijaille e Milena Tupi.

Às minha amigadas, pelas conversas e carinho, em especial à minha querida vizinha Lara, Luquinhas, Argôlo, Daniel, Dhara, Danilo, aos irmãos pesquisadores Diego e Vítor, Flocos, Lorena, Lobão, Marcel, Morena, Marcelinho, Pedro, Jade, Simone, Rudá, aos “Diegos curitibanos”: Almas e Kovalski, Aline, Juliano, Rodrigo e Léo.

À minha família, pelo amor e proteção, em especial à minha mãe Cláudia, desde sempre presente, afetuosa e provedora, ao meu pai José Carlos, pelo suporte e incentivo afirmador, à minha irmã Cássia, pelas ajudas e imenso carinho, à minha avó Dolores, pela força incondicional e auto estima contagiante, ao meu irmão caçula Gabriel, sempre leve e bem humorado, e à minha avó Emiliana, que nos deixou quando terminava de escrever esta dissertação.

À minha amada companheira Bruna, pela parceria valiosa e cotidiana, repleta da nossa “felicidade estranha” que, em pouco tempo, deu vários frutos, sendo o mais importante aquele que está em seu ventre há 8 meses, nossa filha Elena, que em breve estará entre nós.

## RESUMO

Este trabalho analisa as sonoridades dos LPs *Coisas* (1965) e *Maestro* (1972) de Moacir Santos (1926 – 2006), enfocando aspectos rítmicos, instrumentais, formais e harmônicos, percebidos por meio de audições e transcrições dos fonogramas. Em complemento à análise dos componentes musicais, também são abordados os aspectos visuais dos LPs, em conjunto com depoimentos do compositor. Esses dados e as análises produzidas a partir deles objetivam estabelecer conexões entres os discursos verbais com os aspectos aurais e visuais dos discos. Por meio dessas análises, a investigação busca apresentar um conjunto de evidências com potencial para contribuir criticamente na reflexão sobre as possibilidades de escuta e compreensão da obra de Santos. O trabalho explora a noção de dupla dimensão que envolve os LPs, articulada nos âmbitos aurais e visuais, tornando possível a formulação hipotética geral de que a obra de Santos remete a uma estética musical afro diaspórica.

Palavras-chave: Música Popular; Sonoridade; Moacir Santos; LP *Coisas*; LP *Maestro*.

## ABSTRACT

This work analyses the sonorities of the LPs *Coisas* (1965) and *Maestro* (1972), by the Brazilian composer Moacir Santos (1926 – 2006), focusing on the rhythmic, instrumental, formal, and harmonic aspects observed through auditions and transcriptions of phonograms. In addition to the analysis of the musical components, the visual aspects of the LPs are also addressed, along with the composer's testimonials. These data and their analyses aim to establish connections between the verbal discourses and the aural and visual aspects of the records. Through these analyses, the research seeks to present a set of evidence with the potential to contribute critically to the reflection on the possibilities of listening and understanding Santos' work. This thesis explores the notion of a dual dimension that surrounds LPs, articulated in the aural and visual spheres, making possible the general hypothetical formulation that Santos' work refers to an Afro-diasporic musical aesthetic.

Keywords: Popular Music; Sonority; Moacir Santos; LP *Coisas*; LP *Maestro*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Assimetria na <i>timeline</i> ( <i>tresillo</i> ) .....	41
FIGURA 2 - Assimetria na <i>timeline</i> .....	41
FIGURA 3 - Formação da <i>timeline</i> por meio de acentuações .....	43
FIGURA 4 - Efeito rítmico das acentuações .....	43
FIGURA 5 - Exercícios de combinação dos ritmos MS .....	45
FIGURA 6 - <i>Coisa n. 4</i> . Ritmo MS 1 no <i>ostinato</i> da parte A .....	46
FIGURA 7 - <i>Coisa n. 4</i> . Ciclo de 4 tempos das percussões .....	46
FIGURA 8 - <i>Coisa n. 4</i> . Polirritmia da parte A (0'39" – 1'10") .....	46
FIGURA 9 - <i>Coisa n. 4</i> . Polirritmia da parte B (1'10" – 1'25") .....	47
FIGURA 10 - <i>Coisa n. 4</i> . <i>Timeline</i> no agogô .....	47
FIGURA 11 - <i>Coisa n. 4</i> . <i>Timeline</i> no agogô em 12/8 .....	48
FIGURA 12 - <i>Coisa n. 4</i> . <i>Ostinato</i> como <i>timeline</i> .....	48
FIGURA 13 - <i>Coisa n.º 5</i> . Sobreposição rítmica na seção introdutória .....	48
FIGURA 14 - <i>Coisa n.º 5</i> . <i>Timeline</i> na seção introdutória .....	49
FIGURA 15 - <i>Coisa n.º 5</i> . Ritmo MS 1 na caixa clara (0'35" – 0'38") .....	49
FIGURA 16 - <i>Coisa n.º 5</i> . Ritmo MS 1 em 3/4 .....	50
FIGURA 17 - <i>Coisa n.º 5</i> . Ritmo MS 2 e <i>timeline</i> na caixa clara (0'38" – 0'45") .....	50
FIGURA 18 - <i>Coisa n.º 5</i> . Redução da <i>timeline</i> .....	50
FIGURA 19 - <i>Coisa n.º 5</i> . Interação entre miolo e <i>ostinato</i> .....	51
FIGURA 20 - <i>Coisa n.º 5</i> . Início da melodia da parte A e acompanhamento .....	52
FIGURA 21 - <i>April Child</i> . <i>Timeline</i> .....	53
FIGURA 22 - <i>April Child</i> . <i>Timeline</i> no arranjo .....	54
FIGURA 23 - <i>Coisa n. 9</i> . <i>Timeline</i> .....	54
FIGURA 24 - <i>Coisa n. 9</i> . Assimetria na <i>timeline</i> .....	54

FIGURA 25 - <i>Coisa n. 4</i> . Gráfico de andamentos .....	56
FIGURA 26 - <i>Coisa n. 5</i> . Gráfico de andamentos .....	57
FIGURA 27 - <i>Coisa n. 9</i> . Gráfico de andamentos .....	58
FIGURA 28 - <i>Coisa n. 1</i> . Gráfico de andamentos .....	58
FIGURA 29 - <i>April Child</i> . Gráfico de andamentos .....	59
FIGURA 30 - <i>Mother Iracema</i> . Gráfico de andamentos .....	59
FIGURA 31 - <i>The Mirror's Mirror</i> . Gráfico de andamentos .....	60
FIGURA 32 - <i>Coisa n. 4</i> . Desenhos de onda dos canais separados .....	63
FIGURA 33 - <i>Coisa n. 5</i> . Desenhos de onda dos canais separados .....	65
FIGURA 34 - <i>Coisa n. 9</i> . Desenhos de onda dos canais separados .....	66
FIGURA 35 - <i>Coisa n. 1</i> . Desenhos de onda dos canais separados .....	66
FIGURA 36 - <i>April Child</i> . Desenhos de onda dos canais separados .....	67
FIGURA 37 - <i>Mother Iracema</i> . Desenhos de onda dos canais separados .....	68
FIGURA 38 - <i>The Mirror's Mirror</i> . Desenhos de onda dos canais separados .....	69
FIGURA 39 - <i>Coisa n. 4</i> . Desenho de onda do canal principal .....	71
FIGURA 40 - <i>Coisa n. 4</i> . Textura da parte A (0' – 1'10'') .....	72
FIGURA 41 - <i>Coisa n. 4</i> . Melodia principal e ostinato da parte A .....	72
FIGURA 42 - <i>Coisa n. 5</i> . Desenho de onda do canal principal .....	73
FIGURA 43 - <i>Coisa n. 5</i> . Redução da seção introdutória (0' - 0'35'') .....	74
FIGURA 44 - <i>Coisa n. 9</i> . Desenho de onda do canal principal .....	75
FIGURA 45 - <i>Coisa n. 1</i> . Desenho de onda do canal principal .....	75
FIGURA 46 - <i>Coisa n. 1</i> . Modalismo na parte A (0'11''' – 0'17'') .....	79
FIGURA 47 - <i>Coisa n. 4</i> . Modalismo na parte A (0'' – 0'04'') .....	79
FIGURA 48 - <i>Coisa n. 9</i> . Modalismo na parte A (0'10'' – 0'21'') .....	79
FIGURA 49 - <i>Coisa n. 1</i> . Tonalismo na parte B (0'27'' – 0'38'') .....	80

FIGURA 50 - <i>Coisa n. 4. Tonalismo na parte B (1'10" – 1'25")</i> .....	80
FIGURA 51 - <i>Coisa n. 9. Tonalismo na parte B (0'56" – 1'15")</i> .....	81
FIGURA 52 - <i>Coisa n. 5. Redução da seção introdutória (0' - 0'35")</i> .....	81
FIGURA 53 - <i>Coisa nº 5. Melodia principal da parte A (0'45" – 1'00")</i> .....	82
FIGURA 54 - <i>Coisa n. 9. Melodia principal da parte A (0'10" – 0'21")</i> .....	83
FIGURA 55 - <i>Coisa n. 9. Melodia principal da parte B (0'56" – 1'15")</i> .....	84
FIGURA 56 - <i>Capa LP Coisas</i> .....	92
FIGURA 57 - <i>Contracapa LP Coisas</i> .....	93
FIGURA 58 - <i>Capa LP Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> .....	93
FIGURA 59 - <i>Capa LP Ésse Mundo é Meu</i> .....	94
FIGURA 60 - <i>Capa LP BossaTrês em Forma</i> .....	94
FIGURA 61 - <i>Capa LP Inútil Paisagem</i> .....	95
FIGURA 62 - <i>Capa LP Getz/Gilberto</i> .....	96
FIGURA 63 - <i>Capa LP 5 By Monk By 5</i> .....	97
FIGURA 64 - <i>Capa LP Moanin'</i> .....	97
FIGURA 65 - <i>Capa LP Profile</i> .....	98
FIGURA 66 - <i>Capa LP The Quintessence</i> .....	99
FIGURA 67 - <i>Capa LP Statements</i> .....	99
FIGURA 68 - <i>Capa LP A Love Supreme</i> .....	100
FIGURA 69 - <i>Capa LP Blue Spirits</i> .....	101
FIGURA 70 - <i>Contracapa LP The Composer of Desafinado Plays</i> .....	102
FIGURA 71 - <i>Contracapa LP Getz/Gilberto</i> .....	102
FIGURA 72 - <i>John Coltrane fotografado por Francis Wolff (1957)</i> .....	103
FIGURA 73 - <i>Dexter Gordon e Sonny Clark fotografados por Francis Wolff (1962)</i> .....	104
FIGURA 74 - <i>Capa LP Maestro</i> .....	105

FIGURA 75 - Fundo LP <i>Maestro</i> .....	106
FIGURA 76 - Capa LP <i>Maestro</i> versão brasileira .....	107
FIGURA 77 - Fundo LP <i>Maestro</i> versão brasileira .....	107
FIGURA 78 - Capa LP <i>Midnight Sun</i> .....	108
FIGURA 79 - Capa LP <i>Goin' Up</i> .....	109
FIGURA 80 - Capa LP <i>Inventions &amp; Dimensions</i> .....	110
FIGURA 81 - Capa LP <i>Reach Out!</i> .....	110

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>13</b>
<b>1 Moacir Santos e a crítica acadêmica: construindo um objeto de pesquisa .....</b>	<b>15</b>
1.1 Levantamento literário da crítica acadêmica .....	15
1.2 Perfil do campo de estudos sobre Moacir Santos e as abordagens teórico- metodológicas acerca da música popular .....	25
1.3 Uma proposta de análise dos LPs <i>Coisas</i> (1965) e <i>Maestro</i> (1972) .....	31
<b>2 Auralidades, fonogramas e sonoridades: escutando os LPs de Moacir Santos .....</b>	<b>35</b>
2.1 <i>Timelines</i> e andamentos: aspectos rítmicos .....	36
2.2 Instrumentações e espacialidades: arranjos e mixagens .....	60
2.3 Formas e texturas: intensidades e densidades .....	70
2.4 Modalismos e tonalismos: relações harmônicas .....	76
2.5 Considerações sobre as sonoridades dos LPs .....	85
<b>3 Capas, fundos e contracapas: associações visuais e aurais nos LPs .....</b>	<b>87</b>
3.1 Análise visual de LPs: perspectivas conceituais .....	87
3.2 Interfaces visuais: o LP <i>Coisas</i> .....	91
3.3 Interfaces visuais: o LP <i>Maestro</i> .....	105
3.4 Aspectos visuais e aurais nos LPs de Moacir Santos e a noção de <i>Atlântico Negro</i> : aproximações e interfaces .....	113
<b>Conclusão .....</b>	<b>118</b>
<b>Referências .....</b>	<b>121</b>

## Introdução

Este trabalho dá continuidade ao estudo da obra de Moacir Santos iniciado em 2019 a partir da monografia *Timelines em algumas Coisas de Moacir Santos*, feita como trabalho de conclusão para o Bacharelado em Música Popular (FAP/UNESPAR), tendo como desdobramento a publicação do artigo *Timelines em Coisa n. 5 de Moacir Santos* na Revista Orfeu (PPGMUS/UDESC), em 2020. A pesquisa inicial se preocupou em identificar a presença de *timelines* nas composições de Santos para o álbum *Coisas* (1965), estabelecendo conexões com outros elementos rítmicos da música de matriz africana na obra do artista, tal como a polirritmia. A abordagem analítica utilizada pautou-se na exploração das peças enquanto fontes documentais, tendo a partitura como principal material empírico a ser interpretado.

Esta dissertação, por sua vez, busca ampliar a documentação e o arcabouço conceitual e metodológico utilizados na compreensão da obra de Santos, elegendo fonogramas e os próprios LPs *Coisas* e *Maestro* enquanto fontes primárias. A análise destas fontes partiu da revisão da literatura acadêmica já existente sobre Moacir Santos, em conjunto com obras de referência sobre música popular e história da música. Pertencente à Linha de Pesquisa Música, Cultura e Sociedade, este trabalho se propõe a traçar um percurso argumentativo que parte de elementos musicais, por meio dos aspectos empíricos das fontes, e aponta para elementos culturais e sociais.

Desse modo, este trabalho propõe-se a investigar os LPs *Coisas* (1965) e *Maestro* (1972), de Moacir Santos, a partir do conceito de *sonoridade* nas visões de Trota (2008), Vicente (2014) e Molina (2014). A pesquisa toma como fontes os seguintes fonogramas do LP *Coisas*: *Coisa n. 4* (faixa A1), *Coisa n. 5* (faixa A3), *Coisa n. 9* (faixa B1) e *Coisa n. 1* (faixa B4); e estes do LP *Maestro*: *Mother Iracema* (faixa B1), *April Child* (faixa B3) e *The Mirror's Mirror* (faixa B4). Além da auralidade via fonogramas, a visualidade se faz elemento empírico de análise por meio das capas, contracapas e fundos dos LPs.

A hipótese inicial deste trabalho levanta a possibilidade de haver uma dupla dimensão, em primeiro plano, nesse repertório de Santos, em que os fonogramas exprimem suas sonoridades via arranjo escrito e mixagem. Em segundo plano, a dupla dimensão pode estar presente no escopo maior dos LPs de Santos, articulando os âmbitos aurais e visuais, no entendimento de que as sonoridades são complementadas pelas visualidades presentes nas capas, contracapas e fundos dos discos. Tais características atribuem camadas adicionais de

sentido, tornando possível a formulação hipotética geral de que a obra de Santos remete a uma estética musical afro diaspórica, entendida a partir das proposições sobre o tema hauridas especialmente em Gilroy (2012).

O capítulo I, intitulado *Moacir Santos e a crítica acadêmica: construindo um objeto de pesquisa*, explora a diversidade de abordagens acadêmicas sobre a obra de Santos e, ao constatar certa carência nas pesquisas, traça um caminho de investigação. Aliado a isso, são feitas discussões acerca dos estudos em música popular, a partir dos autores Tagg (1982), Baia (2005), Napolitano (2007), González e Rolle (2007), Shuker (2008) e Zan (2021), e do conceito de sonoridade, por meio dos trabalhos de Trotta (2008), Vicente (2014) e Molina (2014), enfocando o uso das fontes em música popular, em especial o fonograma enquanto fonte aural.

O capítulo II, intitulado *Auralidades, fonogramas e sonoridades: escutando os LPs de Moacir Santos*, analisa as sonoridades dos fonogramas selecionados dos dois LPs de Santos a partir dos seguintes aspectos: 1) *timelines* e andamentos; 2) instrumentações e espacialidades; 3) formas e texturas; e 4) modalismos e tonalismos. As análises são feitas a partir de audições, descrições e transcrições dos fonogramas, por meio dos programas de computador *Sonic Visualiser* e *Finale*. Como arcabouço teórico, são utilizados os conceitos de *timeline*, a partir dos estudos de Nketia (1963), Kubik (1972), Arom (1991), Agawu (2006 e 2016), Oliveira Pinto (1999-2001), Sandroni (2001), Carvalho (2011), Leite (2017), Ribeiro (2017) e Menezes (2018), de *groove* (BUTTERFIELD, 2002), de rede flexível de execução instrumental (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001), e de modalismo, por meio dos trabalhos de Freitas (2008 e 2010) e Tiné (2008).

Por último, o capítulo III, intitulado *Capas, fundos e contracapas: associações visuais e aurais nos LPs*, realiza uma análise visual descritiva dos LPs, estabelecendo relações com as sonoridades e com depoimentos do compositor. A partir de pesquisa exploratória, a investigação se dedica à análise comparativa da visualidade dos LPs de Santos com outros LPs do mesmo contexto histórico, lançados, anteriormente, por gravadoras de jazz estadunidenses. A fundamentação teórica sobre a análise visual de LPs conta com os estudos de Jones e Sorger (1999), Inglis (2001), Shuker (2008), Vidal (2008), Vicente (2014), Montore e Umeda (2014), Gomes, Júnior, Medeiros e Santana (2015) e Souza e Vargas (2023). Ao final, a discussão sobre música da diáspora africana, envolvendo a ideia de *Atlântico Negro* e o conceito de dupla consciência, é feita a partir do aparato conceitual de Gilroy (2012), França (2015) e Döring (2018).

## I. Moacir Santos e a crítica acadêmica: construindo um objeto de pesquisa

O compositor, arranjador, maestro e instrumentista Moacir Santos (1926-2006) marcou a história da música popular no Brasil sobretudo pela criação do álbum instrumental *Coisas* (1965), LP lançado pela extinta gravadora Forma. Em 1967, radicou-se nos Estados Unidos e, anos depois, gravou o LP *Maestro* (1972) pelo selo de jazz *Blue Note Records*, seguido dos LPs *Saudade* (1974), *Carnival of Spirits* (1975) e *Opus 3 n° 1* (1979). A obra do compositor se apresenta de forma complexa e desafiadora, sendo gradualmente valorizada pela crítica musical, pelos músicos, pelo público e, especialmente, pela academia nas últimas duas décadas. Com uma carreira multifacetada, Santos despertou variados olhares acadêmicos e algumas pesquisas foram feitas em nível de pós-graduação, junto com as publicações em forma de livro ou artigo, após o seu falecimento (FRANÇA, 2007; GOMES, 2008; DIAS, 2010; VICENTE, 2012; DIAS, 2014; BONETTI, 2014; BAHIA, 2016; ZARA, 2016; BAHIA, 2017; BAHIA, 2018; BONETTI, 2018; GOMES, 2020; BONETTI, 2020).

### 1.1 Levantamento literário da crítica acadêmica

Por meio de coleta feita na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), utilizando o termo de busca “Moacir Santos” nos campos “título” e “assunto”, foram encontradas 2 dissertações (BONETTI, 2014; ZARA, 2016) e 3 teses (DIAS, 2010; BAHIA, 2016; BONETTI, 2018). A coleta através do Portal de Periódicos da CAPES, utilizando o termo de busca “Moacir Santos” nos campos “título” e “assunto”, resultou em 4 artigos (BAHIA, 2017; BAHIA, 2018; GOMES, 2020; BONETTI, 2020). Os demais trabalhos foram encontrados por meio de busca no Catálogo de Teses de Dissertações da CAPES e no *Google Scholar* por meio do termo “Moacir Santos” (FRANÇA, 2007; GOMES, 2008; VICENTE, 2012; DIAS, 2014). Ao todo, foram coletados 13 trabalhos sobre Moacir Santos, sendo 5 dissertações (FRANÇA, 2007; GOMES, 2008; VICENTE, 2012; BONETTI, 2014; ZARA, 2016), 3 teses (DIAS, 2010; BAHIA, 2016; BONETTI, 2018), 4 artigos publicados em periódicos (BAHIA, 2017; BAHIA, 2018; GOMES, 2020; BONETTI, 2020) e 1 livro (DIAS, 2014).

França (2007) foi quem primeiro pesquisou a obra de Santos em nível de pós-graduação, por meio do mestrado em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em sua dissertação, ele investiga o papel que a seção rítmica desempenha nas composições de Moacir Santos e suas relações com outros elementos musicais, tais como a melodia, harmonia, forma, orquestração, ritmo e textura. O autor examina as composições *Coisas n. 1, 2 e 5* contidas no álbum *Coisas* (1965) e, além de proceder com a análise musicológica das peças por meio de partitura, também analisa o contexto da década de 1960 e sua relação com a valorização da cultura negra e a bipartição das músicas em populares e eruditas. Segundo ele, Santos compunha e escrevia para a seção rítmica ao invés de somente indicar o ritmo a ser executado baseado no padrão imaginário que se tem sobre ele (FRANÇA, 2007, p. 52). Ainda que as partituras do *Coisas* tenham se perdido, inviabilizando o acesso aos manuscritos, França baseia-se em outras partituras de Santos e em depoimentos de músicos que gravaram o álbum (Geraldo Vespar, guitarrista e violonista, e Elias Ferreira, percussionista) para afirmar que Santos compunha para cada instrumento da seção rítmica, “muitas vezes usando ritmos originais criados especificamente para cada composição” (FRANÇA, 2007, p. 13). O autor salienta que a notação não era a única maneira de transmissão musical, uma vez que Santos também se utilizava da oralidade para expressar suas ideias aos músicos.

No que tange a valorização da cultura negra, França (2007, p. 15) discorre sobre a aproximação do samba com o jazz estadunidense enquanto gêneros afro-americanos. Para ele, assim como o samba começou a ser valorizado pelos representantes da chamada MPB (música popular brasileira) nos anos 1960, o jazz também galgou um lugar de destaque na música orquestral nos Estados Unidos. O álbum *Coisas* representa, de certa forma, essa valorização da cultura negra na música popular feita no Brasil ao ser tratada de maneira orquestral por Moacir Santos. Sobre a bipartição da música em popular e erudita, França (2007, p. 20) detecta a valorização da cultura negra coexistindo com a presença erudita na criação de composições e arranjos da MPB. Para o autor, não se trata de campos opostos, mas sim de um cruzamento de campos diversos, entre as culturas europeia/africana e erudita/popular.

Em dissertação, Gomes (2008) pesquisa o álbum *Coisas* e sua relação com o período anterior de sua gravação, em que Moacir Santos teve grande volume de produção que culminou no seu primeiro trabalho fonográfico autoral em 1965, a fim de identificar traços composicionais característicos de Santos sintetizados no disco. Ao contextualizar a obra de Santos no campo musical brasileiro da época (1963-1965), considerando os movimentos e suas vertentes, o autor busca responder às seguintes questões: sob quais aspectos o *Coisas* representa

uma síntese do pensamento musical de Moacir Santos até o momento em que foi lançado? Como os estudos de Santos em música erudita, por meio dos ensinamentos de Hans-Joachim Koellreutter, Cláudio Santoro, José Siqueira, César Guerra-Peixe, Paulo Silva, Virgínia Fiuza, João Batista Siqueira e Nilton Pádua, se refletem na música que compôs? De que modo o compositor pode ser relacionado com os movimentos da Bossa Nova e do Samba Jazz? Com quais artistas Santos manteve contato mais estreito e que frutos foram gerados nessas parcerias? Qual a relação das trilhas musicais compostas por Moacir, em especial para os filmes *Ganga Zumba*, *Os Fuzis* e *Seara Vermelha* com o disco *Coisas*? Qual o papel das gravadoras “Forma”, “Festa”, “Elenco” e “Copacabana” na consolidação de determinados artistas e gêneros musicais brasileiros, e como estas gravadoras se “inventaram” no cenário musical da década de 1960?

Para tal, Gomes (2008, p. 57) contextualiza o ambiente do mercado fonográfico dos anos 1960, levando em consideração os projetos estéticos das gravadoras Forma e Elenco que, segundo ele, foram selos independentes que prezavam pela qualidade artística ao invés do sucesso comercial. Como consequência, essas gravadoras não se sustentaram financeiramente e foram vendidas para a Philips e, segundo o autor, esse foi um dos fatores determinantes para o êxodo de músicos brasileiros que não encontravam espaço no mercado musical nacional para os Estados Unidos (GOMES, 2008, p. 64). Por fim, Gomes (2008, p. 66) aborda a análise, por meio de partitura, da composição *Coisa n. 3* como mais uma possibilidade de compreender a obra de Santos, fazendo relações com as outras seções da dissertação. Elementos harmônicos, melódicos (motívicos e fraseológicos), rítmicos, formais e instrumentais são levados em consideração na seção analítica e o autor ressalta o controle composicional de Santos ao desenvolver a peça partindo de um curto elemento musical. Segundo ele, a *Coisa n. 3* expressa a aproximação do compositor com o universo da música de concerto, em que a construção e execução da peça se dá pelo planejamento escrito – além do fato de a numeração de 1 a 10 das *Coisas* remeter aos *opus* da tradição erudita.

Dias (2010) é responsável pela primeira tese sobre Moacir Santos em seu doutorado na Universidade Federal da Bahia (UFBA), realizando uma análise biográfico-musical para compreender o percurso autoral do compositor, não se fixando em um foco específico, mas sim levantando temas passíveis de estudo sugeridos pela biografia de Santos. A autora investiga a formação musical, as influências e a vida profissional de Santos por meio da coleta de registros fornecidos por fontes escritas, sonoras e visuais. Através de análise musical via partitura, Dias busca detectar elementos estruturais e estilísticos empregados pelo compositor na construção de sua obra, considerando-a como um ponto de conexão entre as práticas composicionais e

interpretativas do músico erudito e do popular (DIAS, 2010, p. 9). A autora utiliza fontes dos seguintes tipos: manuscritos, depoimentos e entrevistas de Santos, depoimentos diversos, partituras, discos, filmes, periódicos, *sites* de música, encartes de discos (LPs e CDs) e programas de concertos.

A tese é dividida em seis capítulos: 1) versa sobre as origens de Santos, seus primeiros contatos com música quando criança até o início da vida adulta quando integrou *jazz bands* e bandas municipais no nordeste brasileiro; 2) trata da sua vida no Rio de Janeiro ao final da década de 1940, seu ingresso na Rádio Nacional, seus estudos com Guerra-Peixe e Koellreuter, sua breve passagem por São Paulo, o retorno ao Rio de Janeiro nos anos 1960 e a docência para várias figuras da bossa nova; 3) dedicado ao LP *Coisas*, suas referências e fundamentos teóricos para a sonoridade moderna, trata das trilhas musicais cinematográficas como origem das *Coisas* e da realização do LP; 4) versa sobre a imigração para os EUA, contexto e motivos, a atuação profissional na Califórnia e os LPs lançados por lá; 5) trata do breve retorno de Santos ao Brasil por conta das gravações do projeto *Ouro Negro*; 6) seção destinada à análise musical de diversas peças tendo como parâmetros a célula modelo, o *mojo* e o planejamento formal como características composicionais.

Dias (2010) levanta diversos questionamentos e traz reflexões sobre os variados temas que estão presentes em seu trabalho. Dentre eles, a influência da música de matriz africana nas composições do álbum *Coisas*, assunto contido no capítulo 3, se faz pertinente abordar aqui, uma vez que dialoga com o viés analítico deste trabalho – que será abordado na próxima seção. Segundo a autora, a estrutura polirrítmica encontrada na música da África subsaariana possui construção divergente dos moldes europeus de divisão dos compassos, que são estabelecidos por meio do limite determinado pelas barras de compasso. Para que a percepção e análise dos ritmos africanos ocorra através de uma perspectiva auditiva, flexível, sinuosa e menos previsível, a pesquisadora sugere o abandono do conceito europeu de divisão de compasso (DIAS, 2010, p. 113). De acordo com a autora, a *timeline* funciona como um fio condutor da polirritmia, configurando-se como a “menor célula constante que perpassa e dá referência ao jogo polirrítmico” (DIAS, 2010, p. 113). Nesse sentido, Dias (2010, p. 247) sinaliza a importância de pesquisas voltadas para as influências africanas e jazzísticas na obra de Santos: “estudos mais profundos sobre as influências africanas em ritmo e harmonia, sobre orquestração e instrumentação no jazz, podem ser melhor desenvolvidos, não apenas em *Coisas*, mas em toda a obra de Moacir Santos”.

Nas considerações finais, Dias (2010, p. 249) confirma a ideia de que a obra de Santos se dá por trocas musicais, em que a interpenetração de códigos populares e eruditos produz resultados profundos e singulares, quando feita com maestria e profundo conhecimento de estruturação. Dessa maneira, a autora considera que a mescla entre o uso de contrapontos e polirritmias ligadas à tradição musical da África subsaariana e o domínio das formas convencionais da cultura musical ocidental, integrando melodias e harmonias modais, tonais e atonais, “levou o compositor pernambucano a criar uma obra de forte apelo popular e com altos níveis de sofisticação” (DIAS, 2010, p. 249).

Dias (2014) publicou o livro *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*, pela editora Folha Seca, como desdobramento da sua tese reeditada com o prefácio do compositor e professor universitário Paulo Costa Lima. Ainda que possua o mesmo conteúdo e a mesma estrutura da tese, o livro propiciou uma maior difusão do assunto no meio não acadêmico, principalmente na parcela de leitores interessada em biografias musicais.

Em dissertação, Vicente (2012) analisa as composições de Moacir Santos compiladas e regravadas no CD duplo *Ouro Negro* (2004) abordando ritmo e procedimentos modais e as possíveis associações com o conceito de africanidade. O trabalho é dividido em três seções centrais: 1) “Moacir Santos: biografia e contexto”, em que o autor investiga a trajetória de Santos desde a infância até o período em que morou nos EUA, além de discutir as concepções de modernidade musical, ritmo brasileiro e africanidade na música brasileira no período 1930 – 1960; 2) “Moacir Santos e a busca pelo ritmo”, na qual questões rítmicas são desenvolvidas a partir da relação com a africanidade, a exemplo da linha-guia, *mojo*, *hemíola*, toques afro-brasileiros e polirritmia, na análise das composições *Coisa n. 10*, *Oduduá* e *Suk-Cha*; e 3) “Mas qual modal? Concepções”, em que se discute o modalismo na música brasileira e no jazz dos anos 1960, considerando suas estruturas, elementos e procedimentos na análise das composições *Coisa n. 5*, *Jequié*, *Kamba* e *Mãe Iracema*.

A partir das investigações feitas nessas seções, Vicente (2012) traz reflexões e aponta algumas conclusões sobre as questões levantadas. Segundo ele, a estreita relação de Santos com a música estadunidense, especificamente o jazz, pode ser explicada pelo seu contato quando criança com as *jazz bands* no sertão nordestino e o fato de sua obra ser associada à ideia de africanidade se faz pela ênfase em ritmos afro brasileiros nas suas composições. De acordo com Vicente (2012), o *mojo* e o uso constante de linhas-guia, polirritmia e *hemíola* fez com que a música de Moacir Santos remetesse à identidade afro/brasileira/americana, valorizando a

africanidade comum entre as identidades do *Atlântico Negro*, termo utilizado por Paul Gilroy (1993). Por fim, o autor reflete sobre o imaginário inclusivo da música brasileira que se constituiu por meio de uma retórica democrática de junção das alteridades culturais, mas que não foi acompanhada de uma contrapartida na distribuição socioeconômica. Segundo ele, essa retórica também se encontra na obra de Santos por meio de estratégias composicionais, expressadas pelo ritmo e por procedimentos modais, transformando a “união mágica” das culturas em música, amalgamando categorias culturais como a erudita, popular, africana, europeia, brasileira, americana, branca e negra.

Bonetti (2014), em dissertação, discute os processos de composição utilizados por Moacir Santos na concepção de sua obra por meio das trilhas musicais que assinou nas seguintes películas: *Seara Vermelha* (1963), *O Santo Místico* (1964), *Ganga Zumba* (1964), *Os Fuzis* (1965), *O Beijo* (1965) e *A Grande Cidade* (1966). Essas fontes representam as primeiras produções de grande impacto feitas por Santos no Brasil, concentrando-se nos anos 1960. Segundo Bonetti (2014), as trilhas cinematográficas apontam uma identidade estética seguida pelo compositor ao longo de sua carreira e grande parte desse material musical constituiu-se como matéria prima para suas composições fonográficas nos discos autorais. Assim, o autor argumenta que é possível a compreensão da obra composicional de Santos de forma mais ampla.

Para tal, foram necessárias inúmeras transcrições em partitura das trilhas cinematográficas a fim de realizar análises musicais dessas fontes aurais. Nesse ponto, o autor traz algumas reflexões metodológicas sobre o processo de transcrição. Fundamentando-se em estudos etnomusicológicos, Bonetti (2014, p. 50) constatou que a vertente da transcrição musical que melhor se enquadra no seu trabalho é a que considera a partitura como uma representação musical, somente. Segundo ele, o objetivo da transcrição é auxiliar na análise e na visualização dos resultados do estudo, e não se tornar uma partitura tocável ou uma grade pronta para a execução em conjunto. O autor comenta sobre os desafios de transcrever as faixas de áudio dos arquivos audiovisuais da década de 1960. Por serem antigos e desgastados, esses arquivos têm a definição sonora prejudicada por conta da digitalização e possuem um intenso e incessante chiado, fatores que certamente produziram transcrições não absolutamente perfeitas, além de interferirem na afinação geral, desalinhando da referência tradicional de afinação, como a nota Lá em 440 Hz. No entanto, o autor fez uso de equalizadores para realçar certas frequências desejadas, buscou ajuda especializada e consultou instrumentistas, especialmente de percussão e sopros, para atenuar os fatores que dificultaram as transcrições.

No que tange a notação musical das transcrições em partitura, Bonetti (2014) utilizou tanto grades orquestrais como também pentagramas que abarcam vários instrumentos, a depender da situação. Os instrumentos transpositores foram, na maioria das vezes, notados em som real, principalmente quando estão escritos na mesma pauta que instrumentos de diferentes transposições. Por fim, Bonetti (2014) comenta a especificidade da escrita para instrumentos percussivos afro brasileiros, a exemplo dos atabaques do candomblé. Ele relata que foi necessário saber os toques básicos do instrumento para saber grafar os tipos de golpe em partitura.

O trabalho está dividido pela seguinte estrutura: 1) “Moacir Santos e o Cinema” – composição para audiovisual, a trilha musical no cinema brasileiro da década de 1960 e o enquadramento de Moacir Santos no contexto; 2) “Análises dos filmes do período brasileiro (1963-1966)” – metodologia para as análises, transcrições das trilhas, composição e direção musical de Moacir Santos e discussão reflexiva sobre o *métier* de Moacir Santos como compositor para audiovisual; 3) “A trilha musical como ‘semente’ para a obra composicional posterior de Moacir Santos” – exemplos de peças presentes nos álbuns *Coisas*, *Maestro*, *Carnival of the Spirits* e *Choros & Alegria*. Ao fim, Bonetti (2014) aponta para o caráter plural da carreira de Moacir Santos, porém com o aspecto da composição fonográfica mais difundido dentre os demais. Com essa pesquisa, o autor ressalta o lado composicional cinematográfico de Santos, que possui estreita relação com as criações musicais contidas em seus discos.

Bonetti (2018), em sua tese de doutorado, investiga a obra de Moacir Santos feita nos Estados Unidos, entre 1967 e 1985, voltada para produções audiovisuais, a qual o compositor teve relevante atuação. O trabalho é uma continuação da pesquisa de mestrado feita pelo autor, em que analisou o contexto do período anterior a esse, tratando das trilhas musicais assinadas por Santos no Brasil na década de 1960. Na tese, o autor estuda composições para produtos audiovisuais norte-americanos em que Santos recebeu crédito formal, *Love in the Pacific* (1968), *Africa Erotica: A Happening in Africa* (1970) e *Final Justice* (1985), e diversas inserções musicais foram transcritas em partituras. Os relatos, as reflexões e os desafios presentes no processo de transcrição foram semelhantes àqueles feitos pelo autor em sua dissertação, já descritos anteriormente. Assim, Bonetti (2018) conclui que foi possível mapear as características mais marcantes dos processos composicionais de Santos em sua carreira como compositor de trilhas musicais.

Em artigo, Bonetti (2020) dedica-se a pesquisar a trilha musical de Moacir Santos para o filme *Os Fuzis* (1965) por meio de análise musical e historiográfica. No longa-metragem, Santos possui uma única composição presente na trilha musical, a qual o autor transcreveu em partitura, porém há inserções musicais compostas por outras pessoas que passaram pelo crivo de Santos enquanto diretor musical. Bonetti (2020) argumenta que o compositor faz uso narrativo e estrutural do silêncio dentro da trilha sonora em diálogo com outros aspectos estéticos do filme.

Bahia (2016), em sua tese de doutorado, analisa os principais procedimentos composicionais de Moacir Santos nas composições *Coisa n. 2*, *Coisa n. 3*, *Bluishmen* e *Amalgamation* por meio de métodos aplicados à análise de música pós-tonal, tais como Teoria dos Conjuntos e Análise Neoriemanniana. O autor utilizou-se de bibliografia, para fins de análise, calcada na Pós-Tonalidade Triádica, entendida como a mais adequada à música de Moacir Santos, juntamente com a abordagem analítica estabelecida por Jean-Jacques Nattiez, por meio do seu modelo tripartido de análise imanente (BAHIA, 2016, p. 17). Segundo o autor, a Pós-Tonalidade Triádica é pertinente para a análise do repertório elegido de Santos na medida em que a linguagem harmônica do compositor se enquadra na pós-tonalidade, pois observa-se a presença de acordes e tríades sem, no entanto, obedecer aos princípios tradicionais do tonalismo (BAHIA, 2016, p. 19).

Bahia (2016) determinou a escolha das peças por conta da representatividade das “três fases” do compositor, denominadas pelo autor de “fase brasileira” (BAHIA, 2016, p. 96), “fase americana” (BAHIA, 2016, p. 183) e “fase madura” (BAHIA, 2016, p. 256). O autor baseou-se nas análises para compor a *Suíte Ouro Negro – do Sertão à Califórnia*, inserindo alguns procedimentos composicionais de Santos investigados. Esses procedimentos envolvem a maneira como o compositor foi construindo sua identidade musical perante a forma, gênero musical, melodia, harmonia e condução de vozes, intervenções instrumentais, orquestração, ritmo e formulação de levadas rítmicas híbridas. Todos esses elementos que marcam o estilo de Santos interagem, segundo Bahia (2016), com a trajetória de vida do compositor e o contexto sócio-histórico envolvido, os dados biográficos, os padrões e valores em voga e as possibilidades de escuta.

Bahia (2017), em artigo que retoma questões tratadas em sua tese de doutorado, desdobrando perspectivas críticas do autor sobre o tema, discute possibilidades de abordagem da música popular no Brasil do ponto de vista de seus processos criativos, partindo do modelo

tripartido de Jean-Jacques Nattiez Por meio desse modelo, o autor apresenta um painel de como algumas pesquisas brasileiras têm tratado os processos criativos da música popular. Ao final, Bahia (2017) propõe um caminho alternativo de análise e aplica-o sobre obras de Moacir Santos, utilizando os conceitos teóricos extraídos da análise para a criação de novas composições autorais, o que adiciona uma dimensão prática na pesquisa em processos criativos.

Bahia (2018), também em artigo, fornece um retrato panorâmico da obra de Moacir Santos de acordo com sua mediação característica entre diferentes formas de organização musical, que se expressa por meio da convivência de tratamentos harmônicos funcionais com construções não confinadas aos limites tradicionais do tonalismo. O autor questiona o traço “ambíguo”, às vezes até “indefinido”, comumente entendido por estudiosos de Santos no que diz respeito às suas “mediações” harmônicas (BAHIA, 2018, p. 1). O objetivo é demonstrar como essa assinatura harmônica obedece a uma organização própria e bem definida do compositor, que possui a horizontalidade da condução de vozes como seu principal elemento de construção. Bahia (2018, p. 20) argumenta que, independentemente do contexto funcional ou não funcional das passagens musicais, a economia na condução de vozes (menor movimento possível entre as vozes) não é uma consequência aleatória da harmonia escolhida por Santos. Ao contrário, esse recurso é um meio pelo qual o compositor produz seu discurso de forma intencional (BAHIA, 2018, p. 20).

Zara (2016), em sua dissertação, discute as escolhas de Moacir Santos referentes à instrumentação e ao emprego da orquestração no álbum *Coisas* (1965), tratando de questões como: a) os termos orquestração e arranjo; b) formação instrumental de outros grupos; e c) a variedade como elemento artístico. Para tal, o autor utilizou-se de textos e excertos musicais de pontos específicos de alguns instrumentos, figuras das formas das peças e tabelas que demonstram, quantitativamente, o uso dos instrumentos e suas combinações nas peças do álbum. Buscando compartimentar as camadas musicais presentes nas composições, Zara (2016) dividiu suas estruturas em três planos para melhor classificar as funções dos instrumentos: melodia, *background* e seção rítmica (levada).

O trabalho está dividido pelas seguintes partes: 1) “Conhecendo Moacir Santos”, na qual o autor versa sobre aspectos biográficos do compositor e realiza uma revisão de literatura sobre o tema; 2) “Sobre os conceitos de orquestração e arranjo”, em que Zara discute as concepções dos termos e suas relações com o álbum *Coisas*; 3) “A formação instrumental do álbum *Coisas*”, na qual o autor estabelece relações comparativas entre a formação escolhida

por Santos e a de outros grupos juntamente com a discussão do elemento *variedade*; e 4) “As escolhas timbrísticas e suas combinações no álbum *Coisas*”, capítulo analítico central da dissertação, em que o autor explana a metodologia e realiza as análises considerando os níveis micro, médio e macro, definidos como textos e exemplos musicais, forma da peça por meio da figura do espectro e tabelas gerais das instrumentações, respectivamente (ZARA, 2016, p. 65). O autor conclui que, primeiramente, Santos reelaborou, ou rearranjou, suas composições para que pudessem ser gravadas da forma em que se encontram no *Coisas*, “recebendo um tratamento condizente com o meio em que elas foram inseridas, algo que represente suas ‘versões originais’” (ZARA, 2016, p. 150). Em segundo lugar, o autor argumenta que a instrumentação do *Coisas* foi influenciada por *big bands* de jazz, pela banda de Claude Thornhill, pelo noneto de Miles Davis e pelo tenteto de Gerry Mulligan. Por fim, algumas considerações específicas sobre as combinações instrumentais foram destacadas, demonstrando uma variedade de funções ao longo do álbum, tanto na melodia quanto no acompanhamento.

Por fim, escrevo este parágrafo em primeira pessoa para tratar do artigo de minha autoria (GOMES, 2020) publicado na Revista Orfeu (PPGMUS/UEDESC) como desdobramento da monografia defendida na FAP/UNESPAR (GOMES, 2019), para a conclusão do Bacharelado em Música Popular. No artigo, investiguei o aspecto rítmico da composição *Coisa n. 5*, de Moacir Santos, por meio de partitura, tendo como ferramenta analítica a *timeline* – elemento musical de matriz africana, especificamente da costa ocidental. Ao realizar uma ampla discussão sobre a temática da *timeline*, abordando suas definições e implicações, constatei uma pluralidade de conceitos que aponta para o descarte da visão única e definitiva sobre *timeline*, evidenciando uma discussão crítica que se encontra em processo de construção marcada por discordâncias e disputas. Além disso, contextualizei e problematizei algumas formulações conceituais sobre *timeline* de viés unicamente técnico e estrutural, que não abarca questões sociais, históricas e culturais das práticas musicais, e direcionei a argumentação para a crítica ao eurocentrismo presente no debate sobre o tema. Na sequência, analisei a relação do acompanhamento rítmico/harmônico com a melodia principal em *Coisa n. 5* por meio da *timeline*, ao observar as interações rítmicas sob um olhar vertical das linhas instrumentais. Concluí que a customização dos padrões rítmicos engendrados no processo composicional de Moacir Santos em *Coisa n. 5* pode ser atribuída ao papel que as *timelines* cumprem na música da costa ocidental africana, no que tange a orientação da estrutura rítmica, principalmente na relação da melodia principal com o seu acompanhamento.

## 1.2 Perfil do campo de estudos sobre Moacir Santos e as abordagens teórico-metodológicas acerca da música popular

Diante do levantamento literário da pesquisa acadêmica sobre Moacir Santos, faz-se pertinente traçar um perfil do campo de estudos sobre o tema no Brasil. Essa produção é de fundamental importância para o estudo crítico sobre a obra, na medida em que foi responsável pela inserção do tema na academia e por suscitar diversos questionamentos. Primeiramente, é importante observar que os trabalhos se concentram em nível de mestrado, totalizando 5 dissertações. Com isso, pode-se afirmar, com base no levantamento feito, que o campo de estudos sobre Moacir Santos no país é incipiente, de modo que não há um número considerável de pesquisas avançadas, contabilizando somente 3 teses. E, de certa forma, o campo também é recente, visto que o primeiro trabalho em nível de pós-graduação foi a dissertação de França em 2007.

Em segundo lugar, nota-se o traço interdisciplinar no campo de estudos sobre Santos, de acordo com o levantamento realizado. Embora todos os trabalhos, sejam eles dissertações, teses ou artigos, tenham sido produzidos em programas de pós-graduação em música e publicados em periódicos acadêmicos de música, é possível constatar uma pluralidade de abordagens que dialogam com diversas áreas do conhecimento. A variedade de aproximações dos trabalhos estabelece conexão com aspectos culturais, históricos, biográficos, audiovisuais, antropológicos e sociológicos. Assim, as discussões e reflexões trazidas nas investigações não se restringem à dimensão técnica, teórica, estrutural e morfológica da música.

A interdisciplinaridade presente no campo de estudos sobre Santos suscita uma discussão mais ampla sobre os estudos em música popular na academia, de modo que reflete o perfil interdisciplinar contido em âmbito geral. De acordo com Baia (2005, p. 4), o campo dos estudos sobre música popular no Brasil demonstra diversidade de interpretações e métodos analíticos, caracterizando-se como uma subárea da pesquisa em música heterogênea e interdisciplinar. Baia (2005, p. 5-6) situa o surgimento da moderna música popular urbana enquanto fenômeno cultural tomado como objeto de estudo acadêmico durante a década de 1970, quando pesquisas de diversas vertentes das humanidades (letras, história, psicologia e comunicação) investigaram questões até então desconhecidas no campo da musicologia. Segundo o autor, na Europa e nos Estados Unidos essa temática já estava mais difundida e consolidada na academia e o “crescente interesse de pesquisadores acadêmicos de diversas

áreas motivou a realização de uma conferência internacional de pesquisa sobre música popular, em junho de 1981 em Amsterdã, onde foi fundada a *International Association for the Study of Popular Music – IASPM*” (BAIA, 2005, p. 5).

Especificamente sobre o caráter interdisciplinar dos estudos acadêmicos em música popular, Zan (2021, p. 1-2) realça a eficácia do uso de parâmetros teóricos e metodológicos diversos no campo da pesquisa. Segundo ele, o crescimento de cursos de graduação e pós-graduação, nas últimas décadas, que englobam os estudos em música popular requer uma constante atualização e aprimoramento de referenciais teóricos e metodológicos que melhor compreendam o objeto. Por ser multidimensional e multifacetada, a música popular é um fenômeno de grande complexidade, pois, além dos elementos musicais, envolve “aspectos relativos à performance, à gestualidade e aos efeitos do seu caráter indissociável a um sistema de produção e circulação dotado de um complexo aparato tecnológico” (ZAN, 2021, p. 2). Além disso, o autor afirma que a música popular, por estar situada em contextos de produção e circulação de produtos, também suscita questões relacionadas à memória, tradição, identidade e contradições sociais. Portanto, Zan (2021) conclui que os estudos em música popular necessitam abarcar todas essas dimensões sem perder o foco no material musical, calcando-se em possibilidades analíticas de várias áreas do conhecimento.

No mesmo sentido, Napolitano (2007, p. 154) confirma que os estudos em música popular no Brasil têm natureza interdisciplinar desde as suas origens, quando as áreas de letras, sociologia e antropologia começaram a versar sobre o tema. Segundo o autor, posteriormente, a partir dos anos 1990, as áreas de história, semiótica e comunicação também contribuíram para a área. Napolitano (2007, p. 154) conclui: “podemos dizer que a música popular não tem um lugar muito definido nas ciências humanas e artes, fruto do seu próprio estatuto estético um tanto híbrido”. Para ele, no âmbito internacional, a categorização da música popular enquanto campo de estudos vinculado a uma determinada área também é alvo de discussões.

Os pesquisadores chilenos González e Rolle (2007, p. 35), ao proporem uma metodologia para o estudo da história social da música popular latino-americana do século XX, afirmam que o campo de estudos em música popular é fortemente interdisciplinar. Segundo eles, por meio do olhar historiográfico é possível assumir distintos enfoques sobre a música popular, tais como: estético, artístico, econômico, tecnológico, biográfico ou social. Em convergência, o britânico Tagg (1982, p. 40, tradução nossa) afirma categoricamente: “estudar

música popular é um fenômeno interdisciplinar”<sup>1</sup>. Para ele, áreas como a sociologia são mais desenvolvidas nos estudos da música popular em comparação com a musicologia, o que revela o interesse de diversos saberes não-musicais no campo e destaca os aspectos sociais, psicológicos, visuais, rituais, históricos, econômicos e linguísticos relevantes para o estudo do evento sonoro (TAGG, 1982, p. 40).

Shuker (2008, p. 96), professor de *media studies* na *Victoria University of Wellington*, na Nova Zelândia, sinaliza que o principal debate presente nos estudos de música popular tem sido a eficácia da abordagem tradicional da musicologia, que utiliza das propriedades formais nas análises, tais como harmonia, melodia, duração e ritmo em conjunto com o estilo vocal e as letras das canções. Segundo o autor, várias pesquisas na área da sociologia versaram sobre música popular até que, na década de 1980, começou a surgir o campo *popular music studies* em reação à hegemonia da musicologia tradicional nas análises de música popular (SHUKER, 2008, p. 96). Com isso, pode-se notar a emergência de uma musicologia da música popular, em que a área da música passou a olhar para a música popular na mesma medida em que ela já vinha sendo olhada por outras áreas.

Em último lugar, o mapeamento dos trabalhos que têm como tema central a obra de Moacir Santos permite a reflexão acerca do tipo de abordagem que os autores realizaram das composições, especificamente com relação às fontes de pesquisa, e do repertório escolhido para análise. Nota-se que a maioria das investigações possui foco nas partituras como material de análise musical, ou seja, fontes escritas. Apenas os trabalhos de Bonetti (2014; 2018; 2020) são construídos a partir de fontes aurais, por meio das faixas de áudio de arquivos audiovisuais – trilhas musicais cinematográficas. Por isso, o processo de transcrição e seu relato se fazem necessários para o desenvolvimento de pesquisas como as de Bonetti, como já foi apresentado anteriormente, descrevendo os desafios, as estratégias e as reflexões. Percebe-se, também, que os trabalhos não apresentam análises voltadas para fontes visuais relacionadas à obra de Santos. Por fim, observa-se que a maioria dos trabalhos, quando se propõe a delimitar um repertório a ser analisado diante da obra de Santos, concentra seus esforços para refletir sobre o álbum *Coisas*, como pode ser verificado em França (2007), Gomes (2008), Zara (2016) e Gomes (2020).

González e Rolle (2007) tratam das fontes do estudo histórico-social em música popular abarcando os registros escritos, aurais e visuais como elementos que dialogam entre si

---

<sup>1</sup> “Studying popular music is an interdisciplinary matter” (TAGG, 1982, p. 40).

e geram um “tecido polifônico para os olhos e ouvidos do historiador e do musicólogo” (GONZÁLEZ & ROLLE, 2007, p. 39, tradução nossa<sup>2</sup>). Segundo eles, a análise de fontes musicais e iconográficas, não somente de fontes escritas, se faz necessária para o entendimento da história social da música popular, por meio da audição e da visão de quem gerou e deu forma às fontes (GONZÁLEZ & ROLLE, 2007, p. 41). Ao direcionarem a discussão sobre as fontes aurais, os autores mencionam o disco, enquanto registro auditivo, como fruto da produção fonográfica de suma importância para os estudos históricos em música popular, uma vez que as gravações trazem o resultado sonoro das práticas performáticas do passado, por meio da interpretação e do arranjo (GONZÁLEZ & ROLLE, 2007, p. 43).

Os conceitos de sonoridade desenvolvidos por Trotta (2008), Vicente (2014) e Molina (2014) são operacionais para se pensar as fontes aurais e visuais no contexto da música popular.

Ao discutir modelos de análise de sonoridade aplicados à música popular, Trotta (2008, p. 3-4) inicialmente entende a sonoridade como o “resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ‘ao vivo’”. Posteriormente, o autor amplia o conceito e considera a sonoridade como algo além de uma combinação de instrumentos ao argumentar que “a forma com que uma determinada música ‘soa’ depende ainda do jeito de tocar (e cantar) e de misturar os timbres” (TROTТА, 2008, p. 9).

Em conclusão, Trotta (2008, p. 10) reflete sobre a indissociabilidade da sonoridade, enquanto parâmetro de análise musical, de outros elementos musicais e não-musicais, a exemplo de aspectos sociais e culturais. Para ele, a análise da sonoridade por meio dos parâmetros de timbre, textura, combinação instrumental e modos de execução e arranjo é uma potente ferramenta nos estudos em música popular, principalmente no que se refere aos gêneros musicais, suas classificações, estabelecimento de territórios de gostos e usos sociais da música popular disponível para consumo (TROTТА, 2008, p. 11). Entretanto, “essa mesma ferramenta evidencia as contradições dessas classificações, as disputas simbólicas, as zonas de sombras e territórios indefinidos, que também caracterizam a circulação de músicas pela sociedade” (TROTТА, 2008, p. 11).

Vicente (2014), ao investigar a sonoridade do *Trio Surdina* na década de 1950, analisa os elementos e procedimentos constituintes das performances registradas nos LPs do conjunto,

---

<sup>2</sup> “(...) tejido polifónico para los ojos y oídos del historiador y del musicólogo” (GONZÁLEZ e ROLLE, 2007, p. 39).

a partir dos fonogramas, da visualidade das capas dos discos e do conteúdo textual. No que se refere ao caráter visual dos discos, o autor considera o produto LP como um projeto estético-ideológico que possui estratégias gráficas de promoção comercial no mercado da música popular atreladas a termos usados pela crítica, tais como músicas “suaves”, “românticas”, “modernas” e “sofisticadas” (VICENTE, 2014, p. 130). Segundo ele, a dimensão ideológica se faz de acordo com uma visão sociológica de classe social:

(...) é importante avaliar os LPs enquanto produtos em que se inscrevem, ao mesmo tempo, projetos estético-ideológicos. Dito de outra maneira, não se deve negligenciar as estratégias de promoção e inserção no mercado de música popular, tampouco a intenção que essas produções revelam no sentido de comunicar uma estética ou uma “ideologia” específicas, trazendo consigo as marcas de uma classe social que busca se legitimar e se distinguir no seu próprio contexto (VICENTE, 2014, p. 68).

Ao se debruçar sobre os fonogramas, Vicente (2014) analisa a sonoridade do *Trio Surdina* por meio de escutas, apreciações musicais e transcrições em partitura no formato de grade. Os aspectos discutidos giram em torno da ambivalência das performances (VICENTE, 2014, p. 132), oscilando entre execuções de arranjos escritos e interpretações improvisadas, e dos parâmetros de tradição e modernidade (VICENTE, 2014, p. 176). Em resumo, a ideia de sonoridade desenvolvida no trabalho de Vicente (2014) engloba uma série de fatores: a) modos de escuta (percepção, apreciação, fruição e julgamento – crítica musical); b) qualidade sonora e estética do produto LP (tecnologia de áudio e design das capas); c) execução técnica e qualidade interpretativa; e d) ambiente e contexto de gravação, aparato tecnológico e engenharia de som (equipamentos, tipo de gravação).

Molina (2014) traz contribuições teóricas e metodológicas para a análise de fonogramas de música popular contidos em LP a partir da sonoridade. Segundo ele, os diversos elementos sonoros (alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas e formas) que uma obra no campo da música popular possui estão reunidos no mais completo suporte midiático, que é o fonograma (MOLINA, 2014, p. 19). Por isso, o autor considera o fonograma como o objeto mais adequado de análise em música popular, visto que foi o primeiro suporte de registro sonoro que abarcou a maior quantidade de informações possível sobre aspectos que não são transmitidos comumente em uma partitura do meio popular, tais como timbre, articulação precisa, ritmo de base, levada e dinâmica.

Como observou Molina (2014), há uma dificuldade em analisar a sonoridade somente pela partitura, pois a composição em música popular foi pensada de forma heterogênea e multidimensional, não utilizando o processo de notação gráfica como único procedimento. Para o autor, as práticas de escuta e transcrição oferecem o complemento necessário de dados sonoros aos registros escritos, a exemplo dos *songbooks* com suas melodias cifradas e até mesmo dos livros que contêm grades dos arranjos.

Ainda que sejam da mesma composição, o autor afirma que diferentes fonogramas resultam em trabalhos únicos e exclusivos, pois “o processo de execução de uma música popular conta regularmente com um certo grau de improvisação” (MOLINA, 2014, p. 19). Por mais que haja arranjo planejado e escrito, a performance da gravação em música popular resulta em uma operação compositiva, tanto pela execução quanto pela influência da tecnologia enquanto processadora das sonoridades a serem criadas (MOLINA, 2014, p. 20).

Molina (2014) considera a gravação multipistas como uma grade, fazendo analogia ao processo de registro escrito de tradição europeia, levando em consideração que “o desenvolvimento dos gravadores multipistas possibilitou, nos anos 1960, que os músicos populares começassem a arquitetar sobreposições de eventos sonoros, explorando zonas abertas na verticalidade dos registros (MOLINA, 2014, p. 21). Assim, as diversas sobreposições proporcionadas pela gravação multipistas propiciaram a recorrência de alguns acontecimentos musicais, a exemplo da polirritmia como interação rítmica (MOLINA, 2014, p. 54) e das simultaneidades (MOLINA, 2014, p. 64). Essa é a primeira dimensão sonora pensada pelo autor: a sonoridade enquanto somatória de eventos ligados a parâmetros mensuráveis e passíveis de serem registrados em partitura (ritmos, harmonias e arranjo). A segunda dimensão, denominada por Molina (2014, p. 78) como “nível secundário”, considera a sonoridade enquanto perspectiva aural, não totalmente mensurável, mas perceptível e passível de descrição textual (mixagens, intensidades e concentrações de timbres).

Diante desse cenário conceitual e metodológico dos estudos em música popular, o levantamento realizado dos trabalhos sobre a obra de Santos permite atestar a relevância de pesquisas que abordem os fonogramas, enquanto fontes aurais, em conjunto com os elementos imagéticos, como fontes visuais, dos discos. Ou seja, é importante que a obra de Santos, enquanto objeto de estudo em música popular, seja vista pela crítica acadêmica para além de seu conteúdo estritamente técnico musical através de fontes escritas, via notação em partitura, em que são considerados os parâmetros de altura e duração das notas, basicamente.

### 1.3 Uma proposta de análise dos LPs *Coisas* (1965) e *Maestro* (1972)

Este trabalho se propõe a analisar os fonogramas dos LPs *Coisas* e *Maestro* por meio das sonoridades articuladas em dupla dimensão, considerando os aspectos aurais e escritos, através de desenhos de onda dos canais de gravação e gráficos de andamento das execuções em conjunto somados às transcrições dos arranjos em partituras. Além disso, serão discutidas as interfaces que se estabelecem entre as sonoridades e as visualidades dos LPs, enquanto produtos mercadológicos de música popular, a partir de suas capas, contracapas e fundos, a fim de sugerir associações aurais e visuais.

O LP *Coisas* já possui material de consulta suficiente para análise, sob a forma de grades completas (ADNET & NOGUEIRA, 2005), porém o LP *Maestro* carece das suas grades de arranjo e o que se encontra disponível são reduções para piano de seis das suas oito faixas em “*Ouro Negro: cancionero Moacir Santos*” (2005)<sup>3</sup>. Houve a tentativa de conseguir cópias dos manuscritos originais do compositor contendo as grades do *Maestro*, porém sem êxito visto que elas se encontram no acervo pessoal, ainda não digitalizado, na Califórnia administrado pelo filho de Moacir Santos. Tentou-se, também, adquirir as cópias das grades utilizadas nas gravações do CD compilatório *Ouro Negro*, em que contém seis faixas do LP *Maestro*, mas não se obteve retorno. Por isso, o caminho procedimental da pesquisa foi direcionado para a transcrição em partitura de alguns trechos dos fonogramas do LP *Maestro*.

O processo de transcrição é complexo e trabalhoso, pois envolve etapas que demandam paciência e atividades que exigem muita concentração e repetição. Primeiramente, é importante ouvir o fonograma algumas vezes para obter uma noção panorâmica do arranjo, da forma e da duração, e com isso pode-se determinar a instrumentação que compõe a música e já montar a grade em um esboço, preferencialmente no papel, pois há mais rapidez nas alterações a serem feitas. Para certificação dos instrumentos envolvidos, é recomendado recorrer à ficha técnica do fonograma específico e conferir. Em seguida, ainda no papel, pode-se montar a estrutura da música, sua forma inteira, demarcando as partes (introdução, parte A, parte B, parte C, seção de improviso 1, coda, entre outras), e até sinalizando a quantidade e a qualidade (quantos e quais) dos instrumentos presente nas partes - para uma noção mais aguçada do arranjo. Para

---

<sup>3</sup> Há reduções para piano das seguintes faixas: “Bluishmen”, “Luanne”, “Astral Whine”, “Mother Iracema”, “Kermis” e “April Child”.

iniciar a edição da partitura no programa de computador *Finale*<sup>4</sup>, é preciso indicar a instrumentação, já sabida em etapa anterior, a tonalidade, a fórmula de compasso e o andamento<sup>5</sup>.

Daí em diante, pode-se transferir o que está no papel para o arquivo e, finalmente, começar a transcrever as notas, que é a parte mais densa do processo. É imprescindível ter um instrumento harmônico ao lado, preferencialmente algum com teclas (piano, piano elétrico, piano digital e teclado), pois possuem grande espectro de notas e possibilitam a execução conjunta de linhas de baixo, acompanhamento harmônico, contracantos e melodia principal. Entretanto, o instrumento harmônico utilizado neste trabalho foi o violão, pois o autor possui mais fluência. Sendo o violão um instrumento mais limitado que o piano e que soa uma oitava abaixo da nota escrita na partitura, houve dificuldades para saber a altura real das notas, mas rapidamente superadas por meio do ouvido e da reprodução em MIDI do programa. Outro objeto indispensável no processo é o fone de ouvido, por dois motivos: i) a proximidade dos ouvidos traz clareza e, na maioria das vezes, acentua as frequências graves, favorecendo a escuta do contrabaixo e do bumbo da bateria, principalmente; e ii) a espacialidade do estéreo, que separa os canais da gravação entre os ouvidos, facilita a audição ao deixar a linha de cada instrumento mais definida.

Após feito esse processo de transcrição em partitura de trechos selecionados, ficou notória a insuficiência de se entender as sonoridades dos LPs somente via escrita musical. A partitura, enquanto notação musical comumente utilizada na música popular, fornece elementos concretos referentes à altura e duração das notas, visto que indicações de intensidade, expressividade e andamento são inexatas. Com isso, considerações acerca da harmonia, melodia e ritmo de uma música podem ser tecidas com segurança a partir de uma partitura. Já elementos como forma, textura, amplitude, espacialidade, andamento e timbre são definidos com mais precisão por meio de outras representações gráficas do som. Tratando-se de música gravada, em que a fonte é o fonograma, é crucial que a metodologia analítica envolva a auralidade por meio de representações visuais, sejam elas desenhos de onda, espectrogramas e/ou gráficos.

---

<sup>4</sup> *Finale* é um *shareware* pago e fechado de edição de partituras e notação musical produzido pela *MakeMusic*. Sendo um dos principais programas do ramo, ele permite criar, gravar, editar, imprimir e reproduzir partituras. A versão utilizada para este trabalho foi a 26.2.2.496, do ano de 2020. Site oficial: [www.finalemusic.com](http://www.finalemusic.com).

<sup>5</sup> O andamento, inicialmente, não precisa ser exato e o ideal é que seja aproximado tendendo para menos, ou seja: começar a transcrição utilizando um andamento um pouco mais lento que o original para ouvir a execução em MIDI com mais definição e consciência.

Dada a limitação dos elementos sonoros contidos em partitura, o uso do programa de computador *Sonic Visualiser*<sup>6</sup> foi providencial para este trabalho, enquanto ferramenta de fundamentação empírica das análises de sonoridade sobre os fonogramas dos LPs. Contudo, houve desafios em sua operação, sobretudo com relação aos *bugs* na sua programação, que estão previstos, inclusive, no manual *A musicologist's guide to Sonic Visualiser*<sup>7</sup>, elaborado pelo *Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM) - King's College of London*. Escrito por dois dos criadores do *Sonic Visualiser*, Nicholas Cook e Daniel Leech-Wilkinson, esse manual prevê a existência de *bugs* e aconselha o usuário a reportá-los na *Sonic Visualiser Community Page*. No caso deste trabalho, os problemas mais recorrentes foram na exportação de imagens de desenhos de onda e gráficos de andamento. Por isso, foram necessárias capturas de tela pelo programa do sistema operacional *Microsoft Windows* chamado *Captura e Esboço* e as correções e ajustes foram feitos no *Paint*, também programa do *Windows*.

O programa *Sonic Visualiser* foi utilizado para analisar fonogramas na dissertação de Rosa (2015), objetivando discutir o uso das análises no processo de construção da interpretação musical. As gravações envolvem diferentes versões da obra *Tetragrammaton XIII*, de Roberto Victorio, para violão solo. Já em Molina (2014), encontram-se análises de fonogramas de canções do universo da música popular, com seus conjuntos instrumentais. Porém, o *Sonic Visualiser* não é utilizado no trabalho de Molina (2014), mas sim o programa de computador *Audacity*, que é um *software* gratuito e livre de edição digital de áudio, semelhante ao *Sonic Visualiser* para fins de análise de fonograma.

Neste trabalho, o procedimento com o *Sonic Visualiser* tem como objetivo analisar os fonogramas dos LPs sob os parâmetros de andamento, textura, espacialidade, intensidade e forma e foi realizado de acordo com as seguintes etapas: a) obtenção dos arquivos digitais dos fonogramas dos LPs em formato mp3 – os do LP *Coisas* vieram da versão em CD (fonte pessoal) lançado em 2004 pela *Universal* remasterizado pela fita original de 1965, enquanto que os arquivos digitais do LP *Maestro* foram adquiridos via *download* do álbum completo no

---

<sup>6</sup> *Sonic Visualiser* é um *software* gratuito e livre que foi desenvolvido pelo *Centre for Digital Music*, ligado à *Queen Mary University of London*. Ele proporciona diferentes visualizações de um arquivo de áudio: formas de onda, espectrogramas, gráficos de andamento, amplitude, dentre outras. A versão utilizada neste trabalho é a 4.5.1 (2020 – 2022). Site oficial: [www.sonicvisualiser.org](http://www.sonicvisualiser.org).

<sup>7</sup> Manual do *Sonic Visualiser* elaborado pelo *Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)* disponível em [https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9\\_1.html](https://charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_1.html).

endereço digital *Músicas do Nordeste*<sup>8</sup>; b) importação do arquivo de áudio (.mp3) selecionado para a interface do programa; c) criação automática do desenho de onda (*waveform*) por meio do canal principal (*mean*) – para a análise das espacialidades foi preciso alterar a configuração para visualização dos desenhos de ondas em canais separados (*separate*); d) escuta atenta do fonograma para marcação da forma musical por meio de barras verticais sobre o desenho de onda através do comando *Layer* → *Add New Time Instants Layer*, indicando as partes (Intro, A, B, etc.) em caixa de texto quadrangular através do comando *Layer* → *Add New Text Layer*; e) *download* e instalação de *plugin* para identificação dos andamentos<sup>9</sup>; f) para visualização dos andamentos, foi necessária a exportação dos dados, através do comando *File* → *Export Annotation Layer*, em *beats per minute* (bpm) e sua correspondência cronológica em segundos em relação à duração do fonograma, para importação no programa *Excel*, do *Windows*, e posterior criação de gráficos.

As imagens produzidas a partir do programa *Sonic Visualiser* auxiliam na análise dos elementos que se encontram no âmbito unicamente sonoro e por meio da visualização pode-se entender melhor a sonoridade através de um suporte figurativo que contribui para tal. De acordo com Carreiro e Opolski (2022), a produção de um gráfico do som permite o registro e a permanência dele enquanto imagem, “se mantendo no papel como um rastro, uma fotografia que pode ser ferramenta acessória para a recomposição minuciosa da memória sonora, porque ‘congela’ as mudanças da expressividade do som ao longo do tempo” (CARREIRO & OPOLSKI, 2022, p. 411).

Por fim, a análise dos elementos imagéticos dos LPs *Coisas* e *Maestro* se dá por meio de fontes visuais, que contém as capas, contracapas e fundos dos discos, através de pesquisa exploratória realizada no portal *Discogs*<sup>10</sup>. A abordagem é feita em comparação com as visualidades de outros LPs lançados no mesmo período histórico.

---

<sup>8</sup> *Download* do LP *Maestro* digitalizado: <https://www.musicasdonordeste.net/2022/04/moacir-santos-maestro-1972.html>. Acesso: março, 2023.

<sup>9</sup> O *plugin* utilizado para a identificação dos andamentos foi o *Tempo and Beat Tracker: Beats*, do *Queen Mary plugin set*, baixado gratuitamente na página da *Vamp Plugins* ([www.vamp-plugins.org/download.html](http://www.vamp-plugins.org/download.html)). Acesso em: março, 2023.

<sup>10</sup> *Discogs* é um *website* e banco de dados de informações sobre discos ([www.discogs.com](http://www.discogs.com)). Acesso em: junho, 2022.

## II. Auralidades, fonogramas e sonoridades: escutando os LPs de Moacir Santos

Este capítulo dedica-se à análise musical das sonoridades presentes nos LPs *Coisas* (1965) e *Maestro* (1972), de Moacir Santos, a partir dos seus fonogramas, considerando esses discos como fontes aurais desta pesquisa. Concernentes ao LP *Coisas*, os fonogramas selecionados são *Coisa n. 4* (faixa A1), *Coisa n. 5* (faixa A3), *Coisa n. 9* (faixa B1) e *Coisa n. 1* (faixa B4). *Mother Iracema* (faixa B1), *April Child* (faixa B3) e *The Mirror's Mirror* (faixa B4) são os fonogramas escolhidos do LP *Maestro*.

A obra de Santos caracteriza-se como música popular gravada, evidentemente por meio dos LPs, e como música escrita, dado o seu perfil de compositor e de arranjador com estudos letrados em música (DIAS, 2010; DIAS, 2014). Nesse sentido, a análise das fontes tem como hipótese a possibilidade de a obra musical em questão ser compreendida a partir de uma dupla dimensão. Por um lado, ela opera no registro escrito, como um estágio inicial do arranjo, de maneira planejada no processo composicional. Por outro, as peças parecem funcionar somente via performance em conjunto através de gravação em fonograma. Em razão disso, o entendimento das grades dos arranjos, ainda que reduzidas, interessa para o tratamento analítico de determinados pontos, visto que as partes isoladas não demonstram a estrutura da música, muito menos a redução no formato *lead sheet*, em que a partitura funciona somente como um guia geral<sup>11</sup>.

A análise ora apresentada engloba quatro parâmetros que, agregados, formam um panorama geral das sonoridades dos fonogramas no intuito de entender seus aspectos para além das notas musicais, através da combinação de transcrições em partitura, gráficos de andamento e desenhos de onda dos fonogramas. São eles: 1) *timelines* e andamentos; 2) instrumentações e espacialidades; 3) formas e texturas; e 4) modalismos e tonalismos. A seleção desses parâmetros justifica-se pela proposição de que eles se configuram como importantes elementos para a compreensão da estética geral dos LPs. O conceito de *timeline* se mostra pertinente na sugestão de que opera uma organização rítmica fundamental na obra de Santos, tendo como expressão as instrumentações, por meio de timbres combinados nos arranjos e nas espacialidades através

---

<sup>11</sup> Termo usado, principalmente, no repertório tradicional do jazz estadunidense e bastante disseminado com os *Real Book*, em que a partitura contém a melodia principal cifrada e, eventualmente, quando for imprescindível ao arranjo, uma linha de baixo ou melodias secundárias (contracantos). *Lead sheet*, em tradução literal, significa “partitura guia”, diferentemente do termo *score*, que se traduz como “grade” para se referir a todas as partes (partituras) de um arranjo.

da mixagem dos fonogramas. E as estruturas formais estabelecidas pelas dinâmicas e texturas, a partir dos aspectos dos índices de intensidade e densidade, concatenam as relações harmônicas que envolvem certa ambivalência na relação entre os universos harmônicos do modalismo e do tonalismo.

## 2.1 *Timelines* e andamentos: aspectos rítmicos

Esta subseção tem como objetivo analisar os elementos rítmicos dos fonogramas selecionados dos LPs *Coisas* e *Maestro* e, como fundamentação teórica, serão feitas abordagens conceituais sobre: a) *timeline*, por meio dos trabalhos de Nketia (1963), Kubik (1972), Arom (1991), Agawu (2006 e 2016), Oliveira Pinto (1999-2001), Sandroni (2001), Carvalho (2011), Leite (2017), Ribeiro (2017) e Menezes (2018); b) *groove*, através do estudo de Butterfield (2002); e c) rede flexível de execução instrumental, segundo a concepção de Oliveira Pinto (1999-2001). Dessa forma, as análises a seguir tomarão como parâmetro a auralidade dos fonogramas, por meio das audições, expressada através de transcrições via partitura e gráficos de andamento a partir da suspeita de que as estruturas rítmicas desse repertório são orientadas por *timelines*.

O termo *timeline* foi inicialmente usado pelo etnomusicólogo ganense Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019) na década de 1960, quando estudava a rítmica musical da costa ocidental africana, definido como o “ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma música, bem como a organização métrica linear das frases, é guiada” (NKETIA, 1963, tradução minha).<sup>12</sup> O conceito obteve grande repercussão no estudo da música africana (KUBIK, 1972; AROM, 1991; AGAWU, 2006; AGAWU, 2016) e da música afro-brasileira (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001; SANDRONI, 2001; CARVALHO, 2011; LEITE, 2017; RIBEIRO, 2017; MENEZES, 2018), e com isso a literatura demonstra uma variedade de interpretações sobre as *timelines*. A seguir, algumas formulações conceituais serão expostas e os pontos relevantes a serem observados na análise serão debatidos.

O etnomusicólogo africano Kofi Agawu, também nascido em Gana, propõe uma definição de *timeline* em palestra organizada pela *Library of Congress*, nos Estados Unidos<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> “A constant point of reference by which the phrase structure of a song as well as the linear metrical organization of phrases are guided”.

<sup>13</sup> Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=uyRG9T7CGt8](https://www.youtube.com/watch?v=uyRG9T7CGt8). Acesso: out, 2022.

Intitulada *Rhythmic imagination in african music*, a palestra apresenta os pontos centrais do livro *The african imagination in music* (2016), de sua própria autoria. Na minutagem 36'57", Agawu diz:

A *timeline* é um padrão rítmico de curta duração que é repetido na forma de um *ostinato*, através de uma batida de percussão específica. Normalmente atreladas ao uso de sinos, baquetas ou pedra, as *timelines*, muitas vezes, projetam uma forma distinta e são passíveis de memorização. Embora existam padrões percussivos de pulsação imutável, a maioria das *timelines* exibe pelo menos dois valores de modo contrastantes, um longo e um curto. Isso, a propósito, é outro sinal do impulso minimalista que é difundido na criatividade africana. Embora a função dos padrões *timeline* seja comparada, às vezes, com a de um metrônomo, há uma diferença significativa. Diferindo do metrônomo, que demarca o tempo e com isso ajuda a localizar a “parede de ataques sem acento”, as *timelines* esculpem o tempo, elas são parte integrante da música. Cada *timeline* é, em princípio, estruturalmente dependente de uma fundação metronômica anterior (AGAWU, 2017, informação verbal, tradução minha)<sup>14</sup>.

Percebe-se nesta definição de Agawu (2017) as seguintes características da *timeline*:

a) padrão rítmico de curta duração, em forma de *ostinato*, tocado por instrumentos percussivos<sup>15</sup>; b) pulsação constante com dois valores de duração contrastantes; c) possui função distinta daquela do metrônomo, uma vez que auxilia na demarcação do tempo de forma interna à música. Dessa maneira, a *timeline* possui uma dupla função, realizando duas tarefas em um só fenômeno: a metronômica e a “escultural” em relação ao tempo. Em relação à ideia de a *timeline* “esculpir” o tempo trazida por Agawu (2017), Oliveira Pinto (1999-2001) apresenta a rede flexível da trama musical como uma das estruturas sonoras que marcam a música afro-brasileira, “que se caracteriza por uma certa flexibilidade, (...) presente onde há música tocada em conjunto” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 103). Segundo o autor, a rede flexível das interações rítmicas entre os instrumentos é uma decorrência real da música de matriz africana, ao passo que a ideia de uma rede rígida é uma execução imaginada e desejada por outros tipos de música: “rigidez metronômica, portanto, não é almejada pelos conjuntos de música africana e afro-brasileira” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 104).

---

<sup>14</sup> “A timeline is a rhythmic pattern of modest length that is repeated in a manner of *austinato* throughout a particular dance drumming [...]. Normally entrusted to the bell or cuntonet or sticks or stone, timelines often project a distinct perhaps even memorable shape. Although there are bells and sticks patterns made up of unchanging pulsation, the majority of timelines display at least two contrasting node values, a long and a short. This, by the way, is another sign of the minimalist impulse that is widespread in african creativity. Although the function of timeline patterns is sometimes likened to that of a metronome, there is a significant difference. Unlike metronomes which mark time and thus help to locate patterns against a wall of accentless strikes, timelines carve time, they are integral to the music. Each individual timeline is in principle structurally dependent on prior metronomic foundation”.

<sup>15</sup> *Ostinato* é uma palavra italiana que significa obstinado, em tradução literal para o português. Como termo musical, traz a ideia de repetição de uma frase rítmica e/ou melódica.

A questão rítmica possui grande importância na música popular de matriz africana, e no caso do Brasil, na chamada música afro-brasileira. A discussão acerca das *timelines* apresenta relevância nesse assunto, de modo que Carvalho (2011, p. 77) afirma: “no Brasil temos uma grande e variada gama de manifestações musicais de origem africana, muitas delas apresentando elementos estruturais e interpretativos que podem ser equiparados às *timelines* africanas”. Em convergência, Oliveira Pinto (1999-2001, p. 95) confirma que as *timelines* estão inseridas em uma grande variedade de repertórios da música brasileira.

Oliveira Pinto (1999-2001) sistematiza as estruturas sonoras da música afro-brasileira, que possui como alicerce a música de matriz africana. De acordo com o verbete *Brazil* do *Grove Dictionary of Music and Musicians*, escrito por Gerard Béhague, as principais localidades com marcante traço cultural afro-brasileiro são os estados de Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, o sul de Goiás e o norte de São Paulo (BÉHAGUE, 2001, p. 16). Béhague argumenta que é impossível especificar as origens culturais africanas dos gêneros musicais afro-brasileiros, uma vez que diversos povos africanos estiveram em contato desde o começo do comércio escravista. Entretanto, o autor reconhece que a maioria da música pagã afro-brasileira tem origem Bantu, oriunda principalmente da costa ocidental da África por meio dos países Angola e Congo, enquanto as influências Iorubá e Fon estão ligadas à religião de matriz africana.

Segundo Oliveira Pinto (1999-2001, p. 89), as tradições musicais africanas se alastraram pelo continente americano, originando, em combinação com as tradições musicais dos povos originários, uma vasta lista de gêneros populares afro-americanos, na qual o blues, a rumba, o bolero, o samba, o reggae, o jazz, o *son* cubano, a milonga, a salsa, o calypso e o tango estão presentes. Em convergência, Napolitano (2022) trata das cartografias transatlânticas da música popular nas Américas, relacionando a história cultural transatlântica com o território musical americano. De acordo com o autor, a tríade formada pela interseção das trocas musicais entre os povos originários americanos, a África e a Europa fornece as bases para a música popular das Américas a partir de um processo histórico-cultural tomado por uma pluralidade de conexões e hibridismos (NAPOLITANO, 2022, p. 1).

Com enfoque nas estruturas sonoras, Oliveira Pinto (1999-2001), após os resultados de pesquisa da musicologia africana em convergência com as pesquisas feitas no Brasil, relata: “encontramos estruturas sonoras que perduraram durante sua história (no Brasil) e que marcam as músicas afro-brasileiras” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 91). Uma destas estruturas

sonoras é a *timeline*, que o autor traduz como “linha rítmica de orientação” e apresenta exemplos da sua inserção no samba e no candomblé, duas importantes manifestações da música afro-brasileira. Segundo ele, “os *time-line-pattern* estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 95).

Embora a *timeline* se mantenha como elemento estruturante da música afro-brasileira, Oliveira Pinto (1999-2001) constata que “no Brasil houve uma ressignificação do *time-line* africano em relação ao seu novo meio musical. Há momentos em que certas batidas do *time-line* são suprimidas, como se pode verificar com frequência na MPB” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 97). Neste caso, o autor se refere aos momentos, principalmente na prática do samba, em que a *timeline* não é tocada exclusiva e integralmente por um determinado instrumento, sendo distribuída através das diferentes partes instrumentais e funcionando como referência interna para os músicos. Segundo ele, o fato de o padrão rítmico da *timeline* não estar sendo “marcado com a batida de um tamborim, não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes sequências instrumentais do conjunto” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 99)<sup>16</sup>. No mesmo sentido, Carvalho (2011, p. 69) coloca que “os padrões rítmicos definidos pelas *timeline* podem ser efetivamente tocados ou não, no entanto quando não são tocados devem ser imaginados”.

Sandroni (2001), por sua vez, traduz o termo *timeline* como “linha-guia” e elabora o seguinte conceito:

Em muitos repertórios musicais da África Negra, “linhas-guia” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. O fato é que essas “linhas-guia” têm especial predileção por fórmulas assimétricas como as mencionadas, que são, então, repetidas em *ostinato* estrito, do início ao fim de certas peças (SANDRONI, 2001, p. 31).

Desta maneira, de acordo com Sandroni, a *timeline*: a) é produzida por instrumentos de percussão de timbre agudo; b) assemelha-se ao metrônomo, funcionando como um orientador sonoro<sup>17</sup>; c) possui, em sua maioria, fórmulas assimétricas executadas em longas

<sup>16</sup> A internalização da *timeline* pelos músicos será melhor tratada adiante através de Leite (2017).

<sup>17</sup> A semelhança da *timeline* com o metrônomo pode ser lida na citação anterior de Agawu (2017) e também será abordada em detalhe mais adiante nas reflexões de Ribeiro (2017).

repetições. No que concerne à semelhança com o metrônomo como um orientador sonoro, o autor traz a ideia de “*ostinato* variado”, termo criado pelo etnomusicólogo franco-israelense Simha Arom. Sandroni (2001, p. 25) afirma que “a fórmula rítmica assimétrica ora é repetida, ora variada através de improvisações do músico responsável pela ‘linha-guia’. Estas variações em muitos casos obedecem ao princípio da subdivisão, ou seja, a decomposição de valores menores”. Assim, o autor argumenta que a *timeline*, embora seja geralmente executada da mesma maneira em toda a música (*ostinato* estrito), não é sempre reproduzida de forma regular, podendo incorporar variações (*ostinato* variado).

Já com relação às fórmulas assimétricas executadas em longas repetições, Sandroni (2001) apresenta e discute criticamente o termo síncope, buscando alternativas a ele para compreensão de repertórios marcados pela utilização de *timelines* e propõe as noções de *cometricidade* e *contrametricidade* cunhadas por Arom e Kolinski. Sandroni (2001, p. 26) argumenta que o termo síncope advém do sistema de notação musical europeu do século XIX e que as expressões *cometricidade* e *contrametricidade* foram criadas para designar o tipo da articulação rítmica associada à métrica da musicalidade europeia. Ou seja, se a articulação é irregular à métrica, ela é contramétrica. Sandroni (2001, p. 26-27) afirma: “Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira, quinta ou sétima semicolcheia do 2/4; será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte”. Para o autor, a síncope surgiu quando os compositores europeus do século XIX quiseram representar em suas partituras os ritmos africanos que ouviam, grosso modo<sup>18</sup>. Porém, esses ritmos misturam as divisões rítmicas binária e ternária, enquanto a concepção rítmica europeia (de tradição clássica-romântica) é baseada na separação dessas divisões. Como o sistema de notação utilizado pelos compositores não prevê a coexistência de grupos rítmicos binários e ternários, esses ritmos foram considerados irregulares e compostos por síncopes, por meio do recurso das ligaduras (SANDRONI, 2001, p. 26). O autor explica:

Nossa teoria musical clássica prevê dois tipos de compasso, os simples e os compostos. Nos compassos simples, as unidades de tempo são binárias. Por exemplo, nos compassos 2/4, 3/4 e 4/4, as unidades de tempo são as semínimas, que, dividindo-se sempre por dois, serão equivalentes a *duas* colcheias ou *quatro* semicolcheias etc. (Os casos em que semínimas são divididas do modo ternário constituem exceções à regra, são chamados de “quíalteras” e exigem sinalização especial). Por outro lado, nos compassos compostos, como o 6/8 ou o 9/8, as unidades de tempo são ternárias e são representadas por semínimas pontuadas (divididas portanto em três colcheias).

---

<sup>18</sup> Para aprofundamento sobre a síncope e sua história conceitual, recomenda-se a leitura de Freitas (2010). Em artigo, o autor faz uma criteriosa análise histórica da síncope na tradição europeia no que diz respeito ao tratamento melódico/harmônico, antes de problematizar a síncope como uma espécie de DNA rítmico da música brasileira.

Mas o fato é que não há compassos que misturem de modo sistemático agrupamentos de duas e de três pulsações, como semínimas e semínimas pontuadas. É precisamente esta mistura que vai desempenhar um papel muito importante nas músicas da África subsaariana (SANDRONI, 2001, p. 24).

Dito isso, a assimetria presente nas *timelines* a que Sandroni (2001) se refere advém do termo “imparidade rítmica”, cunhado por Simha Arom. Ao estudar a música africana, Arom (1991) constatou que a combinação dos agrupamentos binários e ternários resultava sempre em um período rítmico par na soma, porém com sua estrutura interna ímpar, ou seja, assimétrica (SANDRONI, 2001, p. 24).

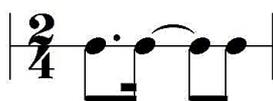


FIGURA 1: Assimetria na *timeline* (*tresillo*).

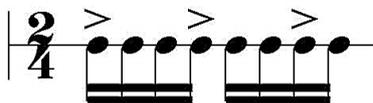


FIGURA 2: Assimetria na *timeline*. Período rítmico par em sua soma, com 8 pulsações internas, porém, apresenta disposição interna ímpar: 3 + 3 + 2.

Letieres Leite (2017)<sup>19</sup> buscou justificar a importância da *timeline* na música de matriz africana ao escrever sobre a aplicação do seu “Método Universo Percussivo Baiano” (UPB) na primeira turma do Laboratório Musical Rumpilezzinho<sup>20</sup>. Para se referir à *timeline*, ele adota o termo em espanhol *clave*, oriundo do sistema musical cubano que literalmente significa chave em português, sugerindo um elemento responsável pela conexão com a estrutura rítmica da música, podendo “abrir portas” – a propósito, o termo *clave* também pode ser traduzido como “truque”, “macete” ou “segredo” em sentido figurado. Segundo o autor:

<sup>19</sup> Criador, maestro, compositor, arranjador e multi-instrumentista da Orkestra Rumpilezz, grupo instrumental baiano de música matricial africana formado por percussão e sopros. Em 2019, a orquestra gravou um álbum de releituras das *Coisas*, de Moacir Santos.

<sup>20</sup> Projeto de formação musical de jovens idealizado por Letieres Leite na cidade de Salvador (BA), em 2014. Foi vencedor do edital do programa Natura Musical do respectivo ano e desenvolve atividades de prática em conjunto, arranjo, composição e história da música afro-baiana. O diminutivo refere-se à Orkestra Rumpilezz, sugerindo uma orquestra mirim.

CLAVES – AS CHAVES RÍTMICAS: Também conhecidas como “linhas-guia”, “time-line”, “padrão rítmico”, “toque” (nas religiões afro-brasileiras). Ao longo deste relato, seguirei adotando a denominação “clave”, pelo fato de ter me “iniciado” com músicos cubanos nesta matéria. Em suma, “clave” pode ser entendida como a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico (LEITE, 2017, p. 18).

O interesse de Leite (2017) na complexidade rítmica da música brasileira o levou a concluir, por meio das suas pesquisas em fonogramas com transcrições e análise dos aspectos rítmicos, que a perspectiva musical europeia (modelo dominante nas instituições de ensino) não é suficiente para explicar as peculiaridades da cultura musical do Brasil (LEITE, 2017, p. 17)<sup>21</sup>. Considerando a música brasileira estruturada pelos elementos da música africana, principalmente no que tange às suas organizações rítmicas, Leite (2017) converge com as ideias de Oliveira Pinto (1999-2001) e Sandroni (2001), já explicitadas anteriormente. Ao afirmar que a clave é o segredo, Leite (2017, p. 22) diz: “Percebi que nossa música (brasileira) era constituída e estruturada da mesma forma que a música cubana, inclusive pelas influências comuns de matrizes africanas, e que as claves se mantinham, mas mudavam apenas seus acompanhamentos”.

Dessa forma, Leite (2017) ressalta a importância da *timeline* através do processo denominado “clave consciente”, originado em Cuba, aprendido com o maestro Alfredo De La Fé no período que morou e estudou em Viena, Áustria<sup>22</sup>. O processo da “clave consciente” envolve uma conexão entre o arranjo e a execução instrumental de um determinado conjunto musical. Segundo Leite (2017), essa coesão é que deixa as músicas “amarradas”, por meio de muito rigor rítmico, visando interiorizar a *timeline*. O termo *amarrar* se refere, de acordo com o autor, ao entrosamento dos instrumentistas, que reflete a organização e a qualidade do arranjo. Já o termo *consciente* envolve, na visão de Leite (2017), o entendimento da clave por parte dos instrumentistas, na medida em que o corpo processa a informação rítmica de forma satisfatória e coerente. Segundo o autor, a transmissão oral da clave possibilita que o músico receba a informação por outro caminho que não o do processo racional da leitura musical através de uma

---

<sup>21</sup> No ciclo de aulas e palestras realizado pelo Sesc Jazz em 2021, Letieres Leite deu uma das suas últimas aulas em vida, intitulada Universo Percussivo Baiano. Na minutagem 9’10”, ele conta que a fonte de sua pesquisa é aural, por meio dos fonogramas dos discos. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Fh\\_ybLjJZbY&list=LL&index=2&t=](https://www.youtube.com/watch?v=Fh_ybLjJZbY&list=LL&index=2&t=). Acesso: 10, out, 2022.

<sup>22</sup> Alfredo Manuel De La Fé, violinista de origem cubana radicado em Nova York. É considerado o responsável por destacar e inovar a forma de tocar o violino nos gêneros da salsa e da música latina.

partitura. As claves são transmitidas e recebidas por outros sistemas de cognição, proporcionando um entendimento pelo corpo, uma “apropriação corporal” (LEITE, 2017, p. 43).

Ao versar sobre a rítmica aditiva, Ribeiro (2017) discute seus componentes fundamentais: pulso, ritmo, polimetria, polirritmia, hemíola, periodicidade, *timeline*, entre outros. Segundo a autora, a notação musical europeia pode gerar incoerências ao tentar organizar a música de matriz africana, uma vez que esta é baseada no conceito aditivo de rítmica e não possui acentos regulares. Um exemplo é o uso equivocado de fórmulas de compasso ocidentais, que acabam gerando acentuações inexistentes. Ribeiro (2017) argumenta que pelo fato de a *timeline* apresentar, necessariamente, uma estrutura interna assimétrica, sua representação relaciona-se mais com uma concepção aditiva do que divisiva. A soma de dois grupos rítmicos irregulares remonta à adição. Consta-se que o ritmo, pela lógica aditiva, necessita de uma periodicidade para existir, na qual se materializa pela acentuação do pulso. Dessa forma, a construção das *timelines* se dá pelas acentuações das pulsações de menor valor (elementares).



FIGURA 3: Formação da *timeline* por meio de acentuações em compasso ternário simples.



FIGURA 4: Efeito rítmico das acentuações.

Chega-se ao conceito de *timeline* elaborado por Ribeiro (2017):

*Timeline* ou linha-guia é o termo empregado para representar uma linha rítmica curta, distinta, de ciclo simples, executada por palmas ou por um instrumento de percussão de timbre agudo que serve como referência temporal em meio a outras linhas rítmicas simultâneas. [...] As *timelines* caracterizam-se por serem cíclicas e por não admitirem variações. Podem ser chamadas também de *bell pattern*, *topos*, clave, referência de fraseado ou linha temporal e podem ser tocadas, por exemplo, por um agôô ou um par de claves. Representam uma camada da textura rítmica que se forma por tambores,

chocalhos, palmas de vozes que dão suporte ou criam contraste durante uma performance (RIBEIRO, 2017, p. 104).

Configurando-se com uma das principais características da musicalidade afro-americana, Ribeiro (2017, p. 104) salienta que a *timeline* “não se trata apenas de um período musical básico estabelecido por um instrumento, mas uma estrutura rítmica moldada que influencia todos os aspectos da música e da dança”. Para a autora, essa estrutura rítmica se assemelha a um *ostinato*, de modo que é executada por meio de uma frase curta com periodicidade invariável, podendo existir duas ou mais através de contraponto. Assim, cada *timeline* pode se movimentar de forma independente, originando o *cross rhythm*, que é o cruzamento de padrões rítmicos distintos. Ribeiro (2017) afirma que “as *timelines* caracterizam-se por serem cíclicas e por não admitirem variações” (AROM, 1991 *apud* RIBEIRO, 2017, p. 104) e neste ponto converge com a ideia de um metrônomo. Porém, elas podem ser executadas em qualquer lugar do ciclo:

Uma vez iniciado o ciclo, ele se repete imutável ao longo da peça. Tal limitação é uma das razões pela qual alguns estudos fazem uma analogia entre a *timeline* como função de metrônomo. Esta analogia não é muito feliz, pois o metrônomo mensura o tempo com unidades repetitivas isócronas e amorfas, enquanto a *timeline* molda o dimensionamento temporal por séries rítmicas geradas por imparidades de 5 pulsos (2 + 3), 7 pulsos (2 + 2 + 3) ou 9 pulsos (2 + 2 + 2 + 3), dispostas em uma ordenação plena de significado (RIBEIRO, 2017, p. 109).

A definição de *timeline* dada por Agawu (2017), apresentada anteriormente, aponta justamente para esta diferença com relação ao metrônomo. Para o autor, o ponto principal está no fato de o metrônomo somente marcar o tempo em vez de também esculpi-lo, enquanto a *timeline* usa um ritmo esculpido para marcar o tempo (AGAWU, 2006, p. 7). Desse jeito, “mais que uma pontuação metronômica de tempo: (a *timeline*) é uma fórmula rítmica/semântica assimétrica que sustenta o tempo de uma música polirrítmica complexa” (RIBEIRO, 2017, p. 109). Agregando o pensamento de Leite (2017), a *timeline* não precisa ser tocada por algum instrumento no contexto da música afro-brasileira, uma vez que a melodia e o suporte rítmico/harmônico de acompanhamento já estão *in clave*, devido à consciência de *clave* mencionada anteriormente<sup>23</sup>. É algo similar ao que Freitas (2010), ao problematizar o conceito de síncope, atribui a um modo de expressão musical que não envolve uma questão exclusiva da composição. Segundo o autor, “é um componente de interpretação e performance, um tipo de

<sup>23</sup> O termo *in clave* significa estar dentro da *clave*, ou seja, executar frases musicais inseridas na articulação proposta por uma determinada *timeline*. Assim, a música já vai estar *in clave* se for executada com a consciência de *clave*, sem necessariamente haver um instrumentista tocando a *timeline* de forma estrita.

pronúncia ou sotaque que atua também no tecido rítmico dos ‘acompanhamentos’ destas melodias” (FREITAS, 2010, p. 141).

Nesse sentido, como já mencionado anteriormente, a *timeline* se apresenta como algo que pode ser suprimido na prática em conjunto. Sem necessariamente estar sendo executada por algum instrumento específico, a *timeline* pode ser distribuída entre as diferentes partes instrumentais e funcionar como referência interna para os executantes (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001). Reiterando a ideia de Leite (2017), as *timelines*, quando são transmitidas e recebidas pela oralidade, geram um processo de apropriação pelo corpo. Dessa maneira, pode-se afirmar que a *timeline* é um elemento de organização rítmica estrutural no repertório da música de matriz africana.

As composições do álbum “Coisas” se fundamentam em alguns exercícios rítmicos que Santos criava para seus alunos na década de 1960, no Rio de Janeiro. Os “Ritmos MS” faziam parte da estrutura rítmica que Moacir ensinava aos seus alunos através de anotações em caderno (DIAS, 2010).

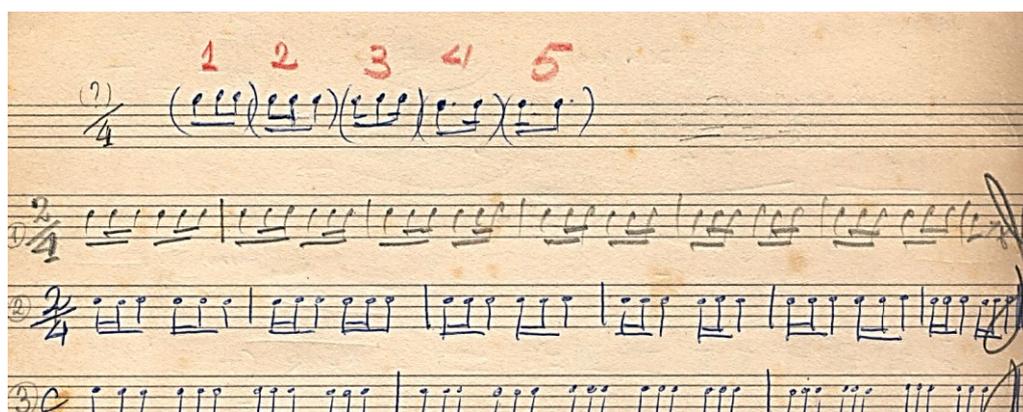


FIGURA 5: Exercícios de combinação dos ritmos MS. Fonte: Dias (2010).

Partindo para a análise da obra de Santos, em *Coisa n. 4* observa-se a presença das combinações rítmicas expostas acima. O padrão rítmico composto por quatro notas, que forma uma unidade de dois compassos, constitui um *ostinato* repetido quase de forma minimalista na parte A. O padrão associa-se ao Ritmo MS 1 (ver figura acima). Ajustando a duração das figuras rítmicas, essa relação fica ainda mais evidente nos dois primeiros compassos da obra.



FIGURA 6: *Coisa n. 4*. Ritmo MS 1 no *ostinato* da parte A.

Além de evidenciar o uso composicional do Ritmo MS 1, a relação acima questiona a escolha do compasso quaternário em *Coisa n. 4*. Possivelmente, essa opção foi tomada por causa das frases das percussões (agogô e congas), ambas com o ciclo de 4 tempos durante toda a música. A presença das tercinas remete a uma “levada afro”.

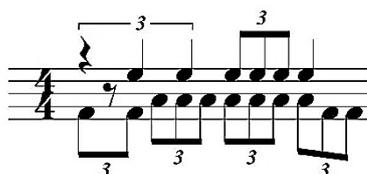


FIGURA 7: *Coisa n. 4*. Ciclo de 4 tempos das percussões.

Há uma marcação dos sopros no primeiro e terceiro contratempos preenchendo um lugar que não é ocupado pelo *ostinato*, (exceto no terceiro contratempo do segundo compasso do ciclo em *staccato*). O fraseado tercinado das percussões somado ao *ostinato*, juntamente com este miolo executado pelos saxofones alto e tenor e pela trompa a partir da segunda parte A, resulta em uma polirritmia que pode ser visualizada melhor na figura abaixo.

FIGURA 8: *Coisa n. 4*. Polirritmia da parte A (0'39" – 1'10").

A polirritmia permanece na parte B, mas de maneira diferente: o *ostinato* é fragmentado em uma unidade de dois tempos e formado por colcheias, enquanto o miolo só marca o primeiro contratempo do compasso.

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Miolo', is in treble clef and 4/4 time, showing a single note on the first beat of each measure. The middle staff, labeled 'Ostinato', is in bass clef and 4/4 time, showing a continuous eighth-note pattern. The bottom staff, labeled 'Percussões', is in percussion clef and 4/4 time, showing a complex rhythmic pattern with triplets and rests.

FIGURA 9: *Coisa n. 4*. Polirritmia da parte B (1'10" – 1'25").

Em *Coisa n. 4* é possível identificar, em um primeiro momento, a função de *timeline* no agogô, com base nos conceitos destacados no início desta seção. A *timeline* é executada em um instrumento percussivo de timbre agudo (AGAWU, 2017; SANDRONI, 2001; RIBEIRO, 2017), possui linha rítmica cíclica que é repetida durante a música (AGAWU, 2017; SANDRONI, 2001; RIBEIRO, 2017) e funciona como orientador rítmico (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001; SANDRONI, 2001; RIBEIRO, 2017; LEITE, 2017).

The notation shows a 4/4 time signature. The first beat has a single note. The second beat has a triplet of eighth notes. The third beat has another triplet of eighth notes. The fourth beat is empty.

FIGURA 10: *Coisa n. 4*. *Timeline* no agogô.

Essa *timeline* fecha uma unidade de compasso e contém 12 pulsações divididas nas tercinas no compasso quaternário simples. De acordo com Ribeiro (2017), o pensamento da rítmica aditiva é calcado nos valores rítmicos enquanto pulsações e não subdivisões, como é comum na rítmica divisiva. A adição dos valores pode resultar em subdivisões ímpares na notação tradicional, como acontece no exemplo acima através das tercinas.



Moacir Santos comenta em entrevista a França: “Tem uma coisa chamada hemíola. [...] eu uso muito hemíola, o dois para três” (FRANÇA, 2007, p. 141). Trata-se de um fenômeno rítmico em que há uma coexistência de dois e três pulsos no mesmo intervalo de tempo ou, como afirmam Cooper e Meyer, “no qual a oposição de três grupos tocados contra dois grupos de três (2+2+2/3+3) é resolvida depois de seis tempos” (COOPER; MEYER, 1960 *apud* VICENTE, 2012, p. 93). Sobre a *Coisa n° 5*, Dias ressalta que “o plano rítmico é todo estruturado na perspectiva polirrítmica, justapondo agrupamentos binários a ternários, [...] uma das características do mundo sonoro afro-ocidental” (DIAS, 2010, p. 213). Em convergência, Ribeiro comenta:

Uma vez que um compasso 3/4 e o compasso 6/8 têm o mesmo número de colcheias, é possível mudar o agrupamento binário de três colcheias para um agrupamento ternário de duas colcheias. Esta troca entre binários e ternários no mesmo nível métrico, chamada ocidentalmente de hemíola (...) (RIBEIRO, 2017, p. 98).

A marcação feita pelo *ostinato* e pelo agogô apontam para a formação de uma *timeline* na introdução da música. Conforme mencionado anteriormente, pelo fato de ser um instrumento percussivo de timbre agudo que possui linha rítmica cíclica repetida ao longo da música, o padrão rítmico do agogô é priorizado nesta parte como orientador rítmico.

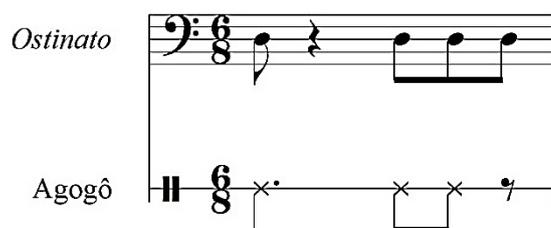


FIGURA 14: *Coisa n° 5*. *Timeline* na seção introdutória.

Ao final da seção introdutória, o Ritmo MS 1 (ver figura 5) está presente na caixa clara. Em 6/8, este ritmo gera um efeito de hemíola, pois é articulado três vezes em dois tempos.

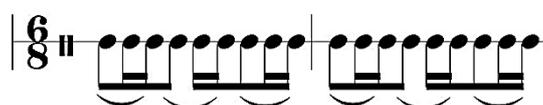


FIGURA 15: *Coisa n° 5*. Ritmo MS 1 na caixa clara (0'35" – 0'38").

Reescrevendo esse trecho em 3/4, o Ritmo MS 1 torna-se mais evidente.

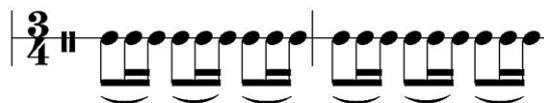


FIGURA 16: *Coisa nº 5*. Ritmo MS 1 em 3/4.

Mais adiante, entretanto, a acentuação executada pela caixa clara remete ao Ritmo MS 2 (duas semicolcheias + colcheia, ou seja, uma inversão do Ritmo MS 1).

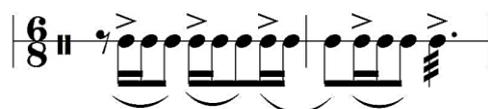


FIGURA 17: *Coisa nº 5*. Ritmo MS 2 e *timeline* na caixa clara (0'38'' – 0'45'').

Esta unidade é repetida quatro vezes, finalizando com um quinto ataque do rulo no segundo compasso. É importante atentar para a seguinte observação: em dois compassos binários compostos (somando quatro tempos no total), com a subdivisão de três colcheias em cada tempo, há cinco acentuações na execução da caixa, sendo que a última rompe com a regularidade dos motivos. Esse padrão rítmico se mantém durante quase toda a música e pode ser considerado uma *timeline*, pois, além de ser executado por um instrumento percussivo agudo, tem uma irregularidade interna. Assim, ele também pode ser encarado como orientador rítmico na composição, sobretudo porque o último ataque na caixa contraria a duração regular dos anteriores. Fazendo uma redução do padrão rítmico da figura 10 com base nas acentuações, obtém-se a seguinte *timeline*:

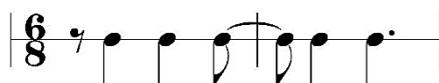


FIGURA 18: *Coisa nº 5*. Redução da *timeline*.

A melodia principal da parte A (figura 22) é moldada pela interação do miolo com o *ostinato* na seção rítmica, presente na figura abaixo. Desta vez, o miolo é executado pelo trompete, saxofones alto e tenor, trompa e guitarra (que condensa as quatro vozes dos sopros), enquanto o *ostinato* é composto somente pelo trombone baixo e pelo contrabaixo, originando uma espécie de diálogo entre grave e agudo. Esta ideia possui uma unidade de dois compassos que é repetida cinco vezes. Interessante comprovar a presença do acorde D7(#9) no miolo, fator que reforça a estética ambivalente observada anteriormente na melodia principal.

FIGURA 19: *Coisa n° 5*. Interação entre miolo e *ostinato*.

Observa-se que a primeira parte da melodia (figura 20), composta pelas primeiras nove notas, já revela o molde firmado pela interação acima (figura 19). A figura abaixo reúne o trecho inicial da melodia da parte A e seu acompanhamento (miolo + *ostinato*)<sup>24</sup>. Com isso, constata-se que o acompanhamento funciona como uma *timeline*, na medida em que molda, ou “esculpe” (AGAWU, 2017), a melodia.

FIGURA 20: *Coisa n° 5*. Início da melodia da parte A e acompanhamento.

<sup>24</sup> Para facilitar a visualização na figura 24, o acompanhamento está escrito na clave de sol, e a parte do *ostinato* (graves) está uma oitava acima.

Em *April Child*, nota-se a *timeline* agindo, também, por meio de uma célula rítmica disposta em dois âmbitos de altura, atuando como uma conversação entre grave e agudo.



FIGURA 21: *April Child. Timeline.*

A *timeline* funciona como molde para a melodia principal através do acompanhamento, sendo distribuída em uma parte da seção rítmica (guitarra, piano, baixo e bateria) a partir da seção A do fonograma, em que a guitarra, o piano e a bateria são os instrumentos que condensam a célula rítmica, como se observa abaixo na transcrição do arranjo em grade. Nota-se que a outra parte da seção rítmica, formada por triângulo, agogô e congas, indica a execução de comentários rítmicos em complemento à *timeline* e o xequerê marca o pulso do ciclo de quatro tempos, acentuando o primeiro deles.

Os sopros (flauta e trombone) produzem, a partir da repetição da seção A, um contracanto rítmico-harmônico, na medida em que aparecem, na maioria das vezes, quando a melodia principal repousa marcando a rítmica da *timeline* e, também, geram extensões nos acordes. Essas extensões se apresentam, por exemplo, nas notas que iniciam os dois primeiros compassos, onde o Mi natural é a décima primeira aumentada de Si bemol maior e o Dó natural é, por enarmonia, a nona aumentada de Lá maior. Já o órgão executa, nos dois primeiros compassos, um contracanto harmônico somente com duas semibreves, estendendo os acordes de Bb7 e A7 por meio das notas Ré bemol e Dó natural, respectivamente, as nonas aumentadas dos acordes, por enarmonia.

**A**

Melodia  
A - pril skies have so - fully set- tled in your eyes A sub-

Flauta

Trombone

Órgão

Guitarra  
Bb7(#11,13) A 7(#11,13) Ab7(13)sus Ab7(9,13) D7M9 B 7(9,#11)

Piano

Baixo

Triângulo

Agogô

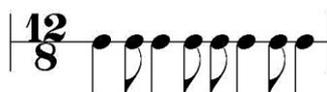
Xequere

Congas

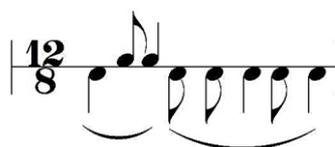
Bateria

FIGURA 22: *April Child*. Timeline no arranjo.

Em *Coisa n. 9*, a *timeline* está presente nas congas e fica mais bem representada em compasso 12/8, pois é composta exclusivamente de quiálteras. É também possível reduzi-la em uma única altura e vale ressaltar que essa *timeline* se mantém igualmente na parte B.

FIGURA 23: *Coisa n. 9. Timeline.*

Entretanto, se a divisão em duas alturas for mantida, verifica-se a presença de duas partes na *timeline*. A primeira é estabelecida pelas três figuras iniciais (grave, agudo, agudo) e a segunda é formada só pelos graves, com cinco figuras. Dessa forma, gera-se uma assimetria na medida em que as oito figuras são distribuídas na sequência 3 + 5. De acordo com o pensamento de Simha Arom (*apud* SANDRONI, 2001), já explicado anteriormente, o total de pulsações nessa *timeline* é 12 e sua estrutura interna está distribuída irregularmente na soma 5 + 7, considerando a colcheia como pulsação elementar.

FIGURA 24: *Coisa n. 9. Assimetria na timeline.*

A notação musical não é suficiente para a execução e a análise da música de Santos, sobretudo no que concerne ao aspecto rítmico. Segundo Dias (2014, p. 109), as ideias rítmicas já desenvolvidas no *Coisas* eram consideradas originais, porém estranhas e complexas aos ouvidos estadunidenses na década de 1970, antes da gravação do *Maestro* em 1972. As gravações desse LP foram realizadas, com exceção dos vocais, sem *overdub*, pois era preciso que os músicos tivessem uma compreensão integral dos eventos sonoros<sup>25</sup>. Ou seja, a maioria da execução foi feita ao vivo no estúdio da gravadora A&M, na sede de Los Angeles, CA. Em depoimento, o flautista Ray Pizzi, que gravou no *Maestro*, relatou a dificuldade em gravar vozes separadas nas músicas de Moacir Santos:

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,

<sup>25</sup> O termo *overdub* significa sobrepor camadas de áudio, ou seja, “gravar em cima” de algo anteriormente já captado para produzir efeitos de multiplicação e potência sonora.

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 (PIZZI apud DIAS, 2014, p. 113).

Posto isso, é por meio dessa interação que a estrutura rítmica das músicas melhor funciona e a gravação acontece com mais coesão, visto que a obra já indica a interação rítmica entre as partes planejada na escrita. De acordo com Butterfied (2002, p. 325), a partir da sua pesquisa sobre gravações de jazz, a performance de um conjunto musical é uma conexão interpessoal/social/corporal, em que várias pessoas compartilham suas respirações e batimentos cardíacos – aspectos de intimidade. O autor realça a sincronia necessária para executar um ritmo complexo com *groove*, situação na qual músicos precisam interagir em alto nível a ponto de obterem, de maneira coletiva, uma articulação mútua do tempo<sup>26</sup>. Em convergência, Oliveira Pinto (1999-2001), ao tratar das estruturas sonoras da música afro-brasileira, traz a ideia de uma rede flexível de execução instrumental no repertório de matriz africana:

Na realidade, a sua (da rede flexível) elasticidade elimina toda e qualquer rigidez e com isso possibilita uma atuação própria do conjunto musical e da ação complementar dos vários níveis rítmicos e sonoros, que se manifestam naquilo que observadores gostam de chamar de “swing” musical, de levada do “groove”. Afinal, estamos falando de uma atividade realizada por um grupo que se socializa de forma especial justamente através do fazer musical em conjunto (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 103).

É possível inferir que os fonogramas selecionados dos LPs *Coisas* e *Maestro*, de Santos, foram elaborados primeiramente por meio da escrita, mas que, na prática, só funcionam executados em conjunto e com o entrosamento dos músicos proporcionado pela gravação ao vivo. Com isso, percebem-se oscilações dos andamentos nos fonogramas e tem-se como hipótese de que as execuções em conjunto desses fonogramas não têm como prioridade a precisão do tempo, ou seja, a compatibilidade metronômica<sup>27</sup>. Faz-se importante frisar a diferença entre precisão do tempo e precisão rítmica, uma vez que a primeira se refere ao alinhamento referente a um marcador temporal externo, a exemplo do metrônomo, e a segunda envolve um rigor de execução ligado aos padrões de ritmo (duração) estabelecidos, a exemplo do *swing* e do *groove* mencionados acima. Essa ideia remete aos conceitos de *timeline* já

<sup>26</sup> O termo *groove*, em inglês, pode ser traduzido como balanço e é muito utilizado para caracterizar músicas populares que incitam o movimento corporal e a dança. Mais especificamente, *groove* é uma qualidade que determinada música possui no que tange a interação rítmica entre os instrumentos e as vozes, se tiver. Quanto mais entrosada for a execução coletiva de uma determinada música, mais *groove* ela possui.

<sup>27</sup> O artigo *An Exploration of the Use of Tempo in Jazz* (1994), de Geoffrey Collier e James Collier, discute o *swing* nas gravações de jazz e sua relação com o tempo, aproximando-o de uma fluidez rítmica ao invés de uma precisão metronômica.

discutidos que a consideram: a) diferente do metrônomo pois ao invés de somente marcar o tempo, a *timeline* marca o tempo ao “esculpir” um ritmo (AGAWU, 2006 e 2016); b) uma fórmula rítmica que, ao sustentar o tempo, vai além da pontuação metronômica do tempo (RIBEIRO, 2017); c) moldes para a melodia e a base rítmica/harmônica estarem *in clave* (LETIERES, 2017); d) passível de supressão na prática em conjunto, na medida em que funcionam como referência interna para os músicos (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001).

As imagens a seguir sugerem variações nos andamentos dos fonogramas, indicando aqueles que são mais presentes ao longo da execução por meio da seguinte relação: quantidade de aparições x batimentos por minuto (bpm). Como consta detalhadamente no relato metodológico do capítulo I deste trabalho, os gráficos abaixo foram gerados no programa de computador *Excel* a partir de dados importados do programa *Sonic Visualiser*. As maiores oscilações dos andamentos ocorrem em momentos específicos em relação às formas dos fonogramas, sendo deduzidas a partir da escuta e posterior interpretação dos dados contidos nos gráficos.

No fonograma *Coisa n. 4*, há a predominância do andamento marcado por 123 bpm, aproximadamente – aproximação implícita para todos a seguir. Porém, há significativa presença do andamento a 120 bpm. Já os andamentos a 126 e 117 bpm não são tão frequentes. Considerando esses quatro andamentos, a oscilação geral é de 9 bpm, corroborando para a possibilidade de ocorrência de uma flexibilidade do tempo. Por meio da escuta do fonograma, nota-se grande alteração de andamento ao final, quando há um *rallentando* na coda, expressando o andamento 117 bpm como média dessa última parte do fonograma.

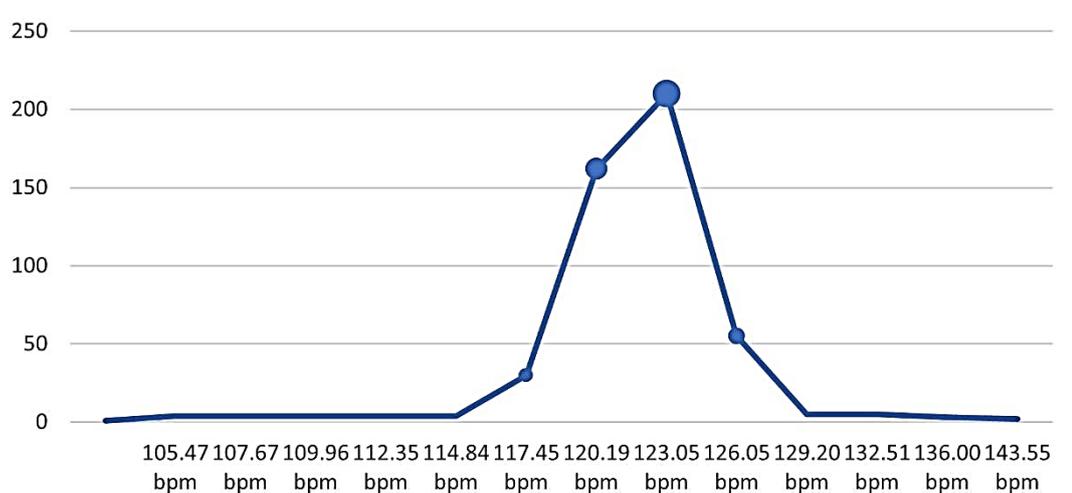


FIGURA 25: *Coisa n. 4*. Gráfico de andamentos.

Em *Coisa n. 5*, nota-se dois picos de concentração de andamentos, ainda que bem discrepantes no que tange a frequência de ocorrências. No primeiro, o menor, há o andamento 129 bpm e, a partir da escuta, pode-se atribuir esse momento ao final da introdução, em que a caixa clara inicia. No segundo pico, o maior, há a predominância do andamento 184 bpm e na sequência o equivalente a 178 bpm, sugerindo uma margem de elasticidade no tempo de 6 bpm. Na parte do solo de flauta, nota-se uma aceleração do andamento e é possível que o andamento 191 bpm indique esse momento do fonograma. E na coda, a média dos andamentos desce para 172 bpm por conta de um *rallentando*.

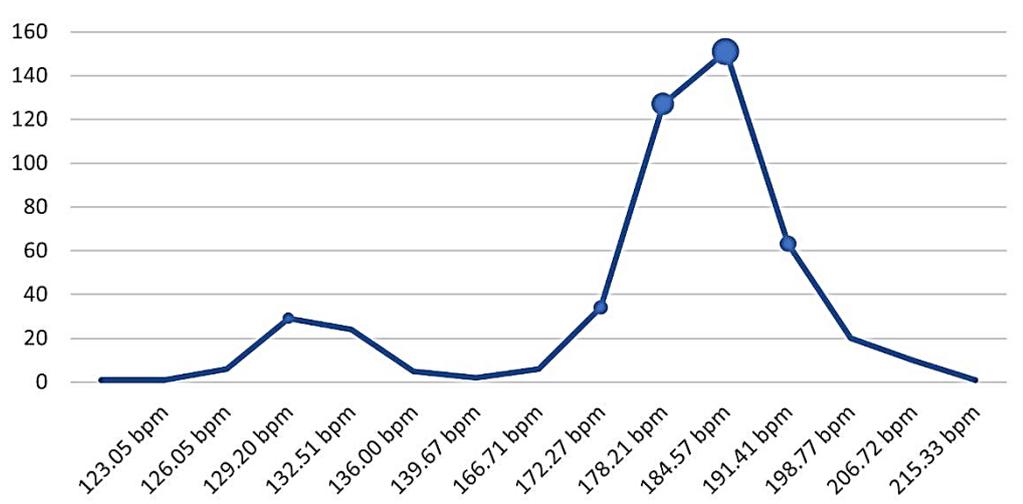


FIGURA 26: *Coisa n. 5*. Gráfico de andamentos.

No fonograma *Coisa n. 9*, verifica-se uma regularidade no tempo que resulta em pouca oscilação dos andamentos. Os dois andamentos mais frequentes, em disparado, são 103 e 105 bpm. E o terceiro andamento mais reproduzido é 107 bpm, resultando na oscilação geral de somente 4 bpm.

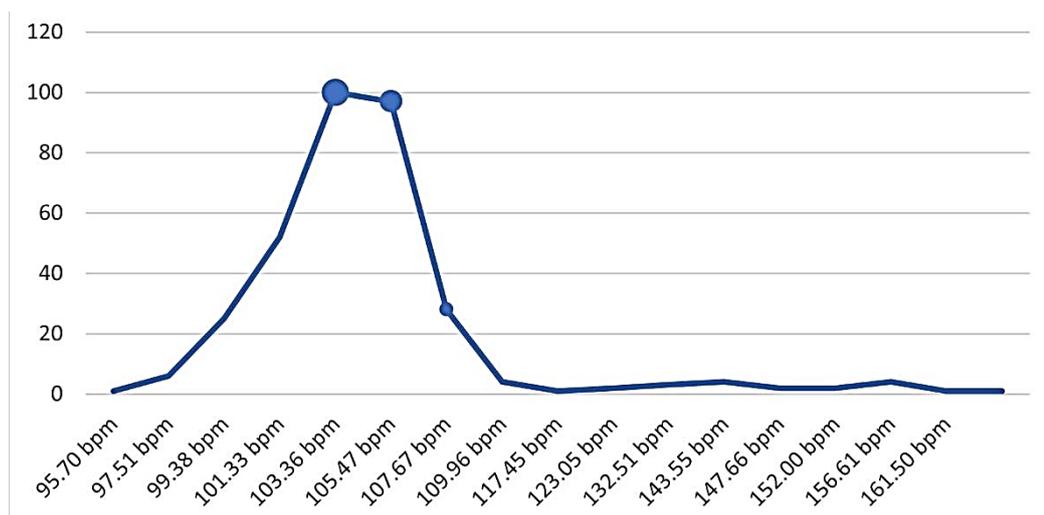


FIGURA 27: *Coisa n. 9*. Gráfico de andamentos.

Já em *Coisa n. 1*, nota-se uma grande flexibilidade geral do tempo. O andamento 143 bpm é o que possui mais aparições, seguido dos 139 e 152 bpm. Uma vez que não há mudanças bruscas de andamento relacionadas a momentos específicos do fonogramas, a oscilação é alta, de 13 bpm.

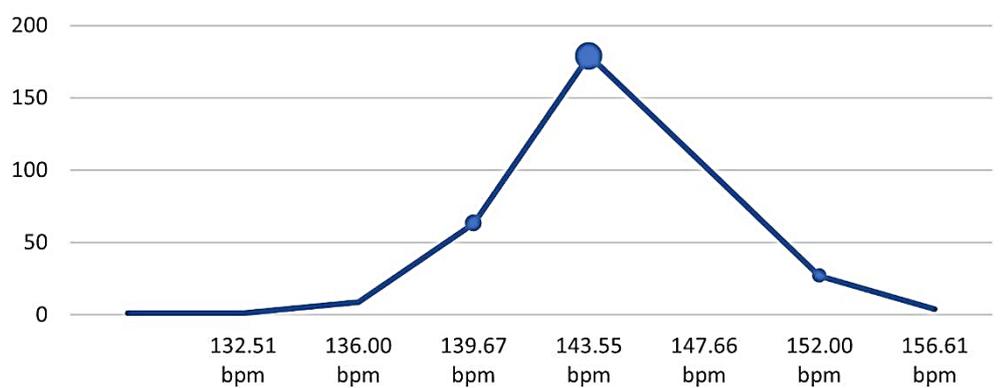


FIGURA 28: *Coisa n. 1*. Gráfico de andamentos.

No fonograma *April Child*, verifica-se a predominância do andamento 184 bpm, logo seguida pelo andamento 178 bpm, gerando uma oscilação geral de 6 bpm. No entanto, a seção em que há a entrada dos sopros, executando a melodia principal no interlúdio, apresenta um aumento na média dos andamentos, representado pela demarcação do terceiro ponto de concentração no gráfico abaixo, referente à 191 bpm.

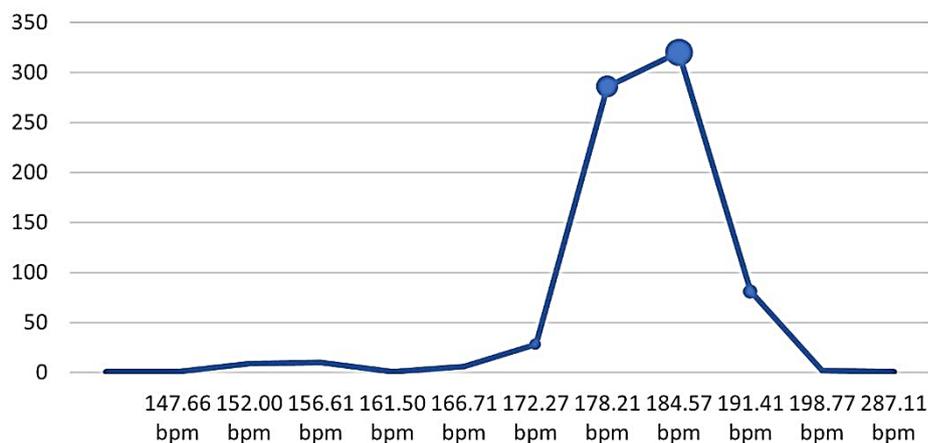


FIGURA 29: *April Child*. Gráfico de andamentos.

Em *Mother Iracema*, percebe-se três picos de concentração dos andamentos. Os dois primeiros referem-se à introdução do fonograma, em que há um movimento de aceleração do tempo, indo de 90 a 123 bpm, incluindo um curto momento de *accelerando* ao final da seção. Já o terceiro pico corresponde à grande parte do fonograma e possui a aparição média de dos andamentos 178 e 184 bpm, resultando na oscilação geral de 6 bpm.

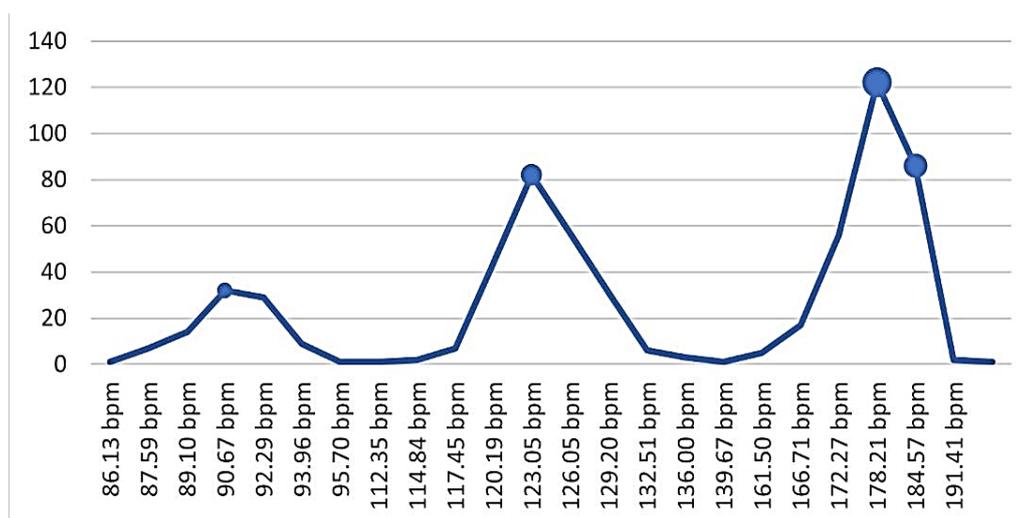


FIGURA 30: *Mother Iracema*. Gráfico de andamentos.

Por último, em *The Mirror's Mirror*, verifica-se uma oscilação geral de 6 bpm, a partir da diferença entre os andamentos 107 e 101 bpm. Não há presença de disparidades do tempo com relação às seções do fonograma.

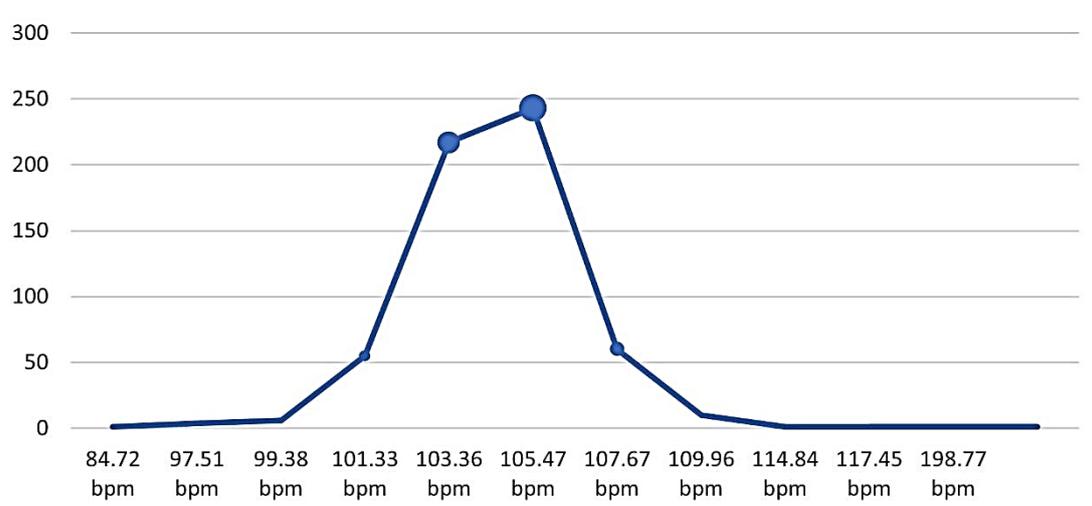


FIGURA 31: *The Mirror's Mirror*. Gráfico de andamentos.

Desse modo, as análises realizadas aqui neste tópico permitem a compreensão de que as *timelines* configuram-se como elementos de estruturação da obra de Santos enquanto fonograma. A presença de oscilações nos andamentos pode reforçar a hipótese de as *timelines* estruturarem as composições, permitindo que o tempo seja flexível e haja permissão para grandes alterações em determinados momentos dos fonogramas. Ainda que as *timelines* estejam organizadas e previstas de forma escrita nos arranjos, a função estrutural que elas exercem é melhor percebida de maneira aural, sinalizando uma espécie de dupla dimensão presente nesse repertório de Santos.

## 2.2 Instrumentações e espacialidades: arranjos e mixagens

Partindo para a escuta direcionada ao *stereo*, através da análise de desenhos de onda que informam diferentes informações sonoras nos dois canais de áudio de um fonograma, esta subseção busca conectar as espacialidades e as instrumentações discutindo a relação entre os arranjos e suas disposições tímbricas a partir das escolhas de mixagem feitas nos LPs *Coisas e*

*Maestro*. A hipótese inicial é de que as instrumentações expressam, por meio das estruturas rítmicas, *timelines* que são especializadas nos fonogramas. Dessa maneira, as seguintes problematizações são levantadas: as espacialidades são planejadas no arranjo ou são pensadas no momento da mixagem? Como a espacialização trabalha as distribuições instrumentais nos canais? De que forma isso se associa com as intensidades? Como a estrutura rítmica dos fonogramas, orientada pelas *timelines*, é manejada pela mixagem?

O LP *Coisas* foi gravado nos estúdios da RCA Victor nos dias 23, 24 e 25 de março de 1965 no Rio de Janeiro (RJ) e lançado pelo selo Forma, contando com Alberto Soluri na técnica de gravação e produção de Roberto Quartin (1943-2004), que era um dos fundadores do selo junto com Wadi Gebara (1937-2019). Além do *Coisas*, Quartin dirigiu e produziu discos marcantes da música popular no Brasil, tais como *Os Afro Sambas* (Baden Powell e Vinícius de Moraes), *Som Definitivo* (Quarteto em Cy e Tamba Trio) e *Tempo Feliz* (Baden Powell), todos lançados em 1966. Wadi Gebara, também sócio do selo Forma, foi responsável pela direção artística do *Coisas* e, junto com Quartin, dirigiu e produziu nomes importantes da discografia brasileira.

A instrumentação completa do LP *Coisas*, junto com a relação dos músicos que atuaram, é a seguinte: flauta (Nicolino Cópia “Copinha”), trompete (Júlio Barbosa), sax alto (Dulcilando Pereira e Jorge Ferreira da Silva), sax tenor (Luiz Bezerra), sax barítono (Geraldo Medeiros e Moacir Santos), trompa (João Gerônimo Menezes), trombone (Edmundo Maciel), trombone baixo (Armando Pallas), violoncelo (Giorgio Bariola, Peter Dautsberg e Watson Clis), piano e órgão (Chaim Lewak), vibrafone (Claudio das Neves), guitarra e violão (Geraldo Vespar), baixo (Gabriel Bezerra), percussão (Elias Ferreira) e bateria (Wilson das Neves).

Nos fonogramas *Coisa n. 4* (faixa A1), *Coisa n. 5* (faixa A3) e *Coisa n. 1* (faixa B4) têm-se a seguinte instrumentação: flauta, trompete, sax alto, sax tenor, sax barítono, trompa, trombone, trombone baixo, piano, vibrafone, violão, baixo, percussão e bateria. No fonograma *Coisa n. 9* (faixa B1) o grupo de instrumentos é composto por trompete, sax alto, sax barítono, violoncelo, piano, órgão Hammond, guitarra, baixo, percussão e bateria.

O LP *Maestro* foi lançado em 1972 pelo selo Blue Note e gravado nos estúdios da A&M Records, em Los Angeles, Califórnia, com a engenharia de som de Chuck Britz (1927-2000), produção musical de Reggie Andrews e produção executiva de George Butler. A relação do instrumental/pessoal envolvido é a seguinte: voz (Sheila Wilkinson e Moacir Santos), flauta (Don Menza e Ray Pizzi), trompete (Oscar Brashear), sax soprano (Ray Pizzi), sax alto (Ray

Pizzi), sax tenor (Don Menza), sax barítono (Moacir Santos), trombone (Frank Rosolino), trompa (David Duke), piano (Hymie Lewak), piano elétrico (Bill Henderson), órgão (Clair Fischer), guitarra (Joe Pass), baixo (John Heard), percussão (Carmelo Garcia) e bateria (Harvey Mason)<sup>28</sup>.

No fonograma *Mother Iracema* (faixa B1) a instrumentação é composta por trompete, sax alto, sax tenor, sax barítono, trombone, piano, órgão Hammond, guitarra, baixo, percussão e bateria. Já na canção *April Child* (faixa B3) há a voz de Moacir Santos, além desta instrumentação: flauta, trompete, trombone, órgão Hammond, piano, guitarra, baixo, percussão e bateria. Por fim, no fonograma *The Mirror's Mirror* (faixa B4) há as vozes de Moacir Santos e Sheila Wilkinson e o seguinte quadro de instrumentos: trompete, sax alto, sax tenor, sax barítono, trombone, trompa, piano elétrico, baixo, percussão e bateria.

Algumas impressões iniciais foram feitas sobre as instrumentações dos fonogramas selecionados. Primeiramente, nota-se que o mesmo grupo de instrumentos foi utilizado nos dois LPs, com diferentes configurações nos fonogramas. No entanto, as formações instrumentais são semelhantes em todos os fonogramas, contando com um naipe de sopros (madeiras e metais) e uma seção rítmica (teclas, cordas e percussões). Esse formato remete às *big bands* de jazz estadunidenses, porém reduzidas nos LPs *Coisas* e *Maestro*. Dois instrumentos são, porém, estranhos às tradicionais *big bands*: o violoncelo presente em *Coisa n. 9* e a trompa presente em *Coisa n. 4*, *Coisa n. 5*, *Coisa n. 1* e *The Mirror's Mirror*. Em segundo lugar, percebe-se uma característica “fechada” e “opaca” nos timbres em geral, sem muitos traços “abertos” e matizes “brilhantes”, fator que remete à estética timbrística do jazz, por meio de sons saturados, “turvos” e “sujos”.

As instrumentações que compõem os fonogramas selecionados dos LPs *Coisas* e *Maestro* permitem algumas associações e análises no âmbito das sonoridades. Este estudo toma como hipótese a ideia de que as instrumentações da obra de Santos podem ser utilizadas para reforçar o contexto das *timelines* nos arranjos, no entendimento de que a *timeline* é passível de supressão na execução do seu desenho rítmico estrito por um único instrumento. Dessa forma, as *timelines* podem ser distribuídas na instrumentação, a partir do arranjo, de modo que as possibilidades timbrísticas do conjunto sejam realçadas por meio de uma interação rítmica.

---

<sup>28</sup> A ficha técnica do LP *Maestro* não informa os nomes do percussionista e do baterista. Eles foram consultados a partir do trabalho de Dias (2014, p. 112).

As imagens desta subseção demonstram os fonogramas em canais separados, sendo o desenho de onda superior o canal esquerdo e o desenho de onda inferior o canal direito, demarcados pela minutagem na parte superior das figuras. Como consta detalhadamente no relato metodológico do capítulo 1 deste trabalho, os desenhos de onda abaixo foram gerados a partir do programa de computador *Sonic Visualiser* e ajustados no programa *Paint*.

Em *Coisa n. 4* há a seguinte espacialidade, entendida aqui como distribuição instrumental nos canais do fonograma: a) canal esquerdo: percussões (agogô e congas) presentes em toda a duração do fonograma, sopros graves (sax barítono e trombone baixo) que executam os padrões de acompanhamento rítmico-melódico (*timeline*) em toda a duração do fonograma e a flauta que executa o dobro em duas oitavas acima da melodia principal na parte A<sup>2</sup>; b) canal direito: contrabaixo acústico que executa, durante toda a duração do fonograma, os mesmos padrões de acompanhamento rítmico-melódico (*timeline*) dos sopros graves presentes no canal esquerdo, trombone que executa a melodia principal nas partes A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup>, sopros médios (sax alto, sax tenor e trompa) que executam o padrão de acompanhamento rítmico-harmônico na parte A<sup>2</sup>, sax alto que executa a melodia principal na parte B, o trompete com surdina que executa o contracanto melódico na parte B, o trompete sem surdina da primeira improvisação e o trombone da segunda improvisação que integra o fonograma.

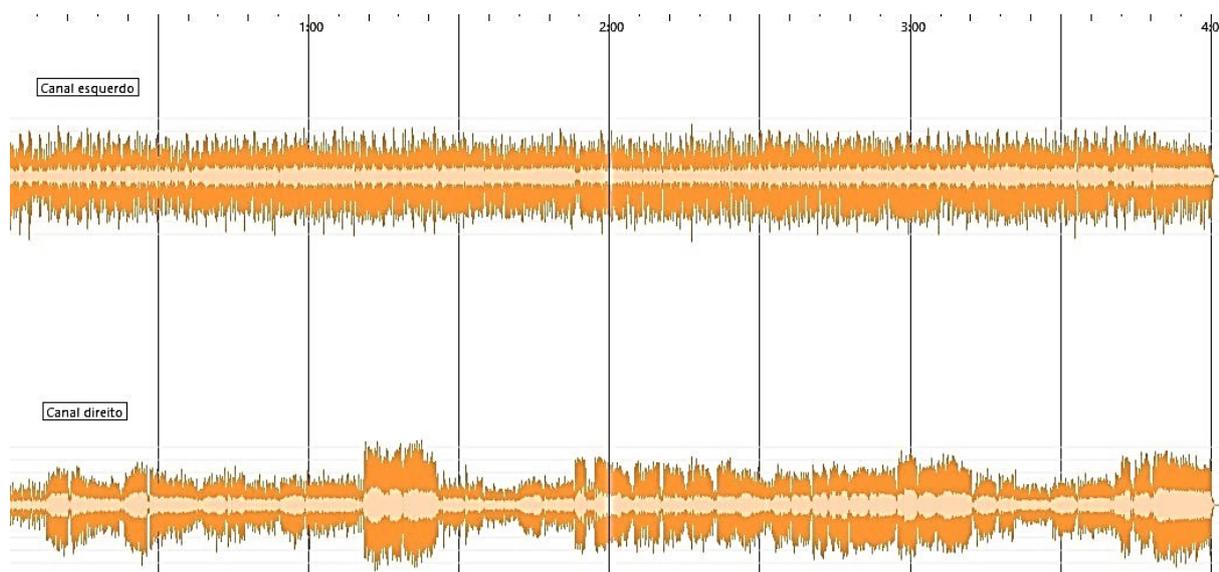


FIGURA 32: *Coisa n. 4*. Desenhos de onda dos canais separados.

A primeira observação, oriunda de análise aural, enfoca as relações de simetria e assimetria entre espacialidade e arranjo em dois grupos de instrumentos na parte A<sup>2</sup> e nas melodias principais das partes A<sup>1</sup> e B do fonograma. Na parte A<sup>2</sup> nota-se uma relação de simetria entre espacialidade e arranjo no grupo instrumental formado pelos sopros graves e contrabaixo, que executam o padrão de acompanhamento rítmico-melódico, e no grupo formado pelo trombone e pela flauta, que executam a melodia principal. Ambos os grupos instrumentais, cada qual com sua função no arranjo, o primeiro responsável pela *timeline* e o segundo concernente à melodia principal, são manejados em *stereo* de maneira simétrica: os sopros graves estão no canal esquerdo enquanto o contrabaixo está no direito e o trombone está no canal direito ao passo que a flauta está no esquerdo. Por outro lado, nota-se uma relação de assimetria entre espacialidade e arranjo nas melodias principais das partes A<sup>1</sup> e B. Seja executada pelo trombone (parte A<sup>1</sup>) ou pelo sax alto (parte B), a melodia principal de ambas as partes está especializada no canal direito.

A segunda observação, advinda sobretudo da análise visual do desenho de onda, trata da relação assimétrica entre espacialidade e mixagem entre os canais esquerdo e direito do fonograma *Coisa n. 4*. A assimetria se dá pelas diferenças de dinâmica entre os canais: enquanto o canal esquerdo é regular em sua intensidade, o direito apresenta intensidades irregulares. Isso se dá, possivelmente, pela escolha de distribuição instrumental na mixagem que preferiu alojar grupos de instrumentos (percussões e sopros graves) que executam as *timelines* durante todo o fonograma no canal esquerdo e a maioria da instrumentação que executa papéis pontuais no direito, a exemplo das improvisações realizadas pelo trompete e trombone.

Em *Coisa n. 5*, nota-se, por meio da audição, a mesma espacialidade encontrada em *Coisa n. 4*, em que as percussões, os sopros graves e o dobro da melodia principal situam-se no canal esquerdo, e o contrabaixo, os sopros de acompanhamento rítmico-harmônico e a melodia principal estão no canal direito. A escuta do fonograma indica, também, que a *timeline* presente em *Coisa n. 5* está distribuída nos dois canais por meio dos sopros graves no esquerdo e o contrabaixo no direito.

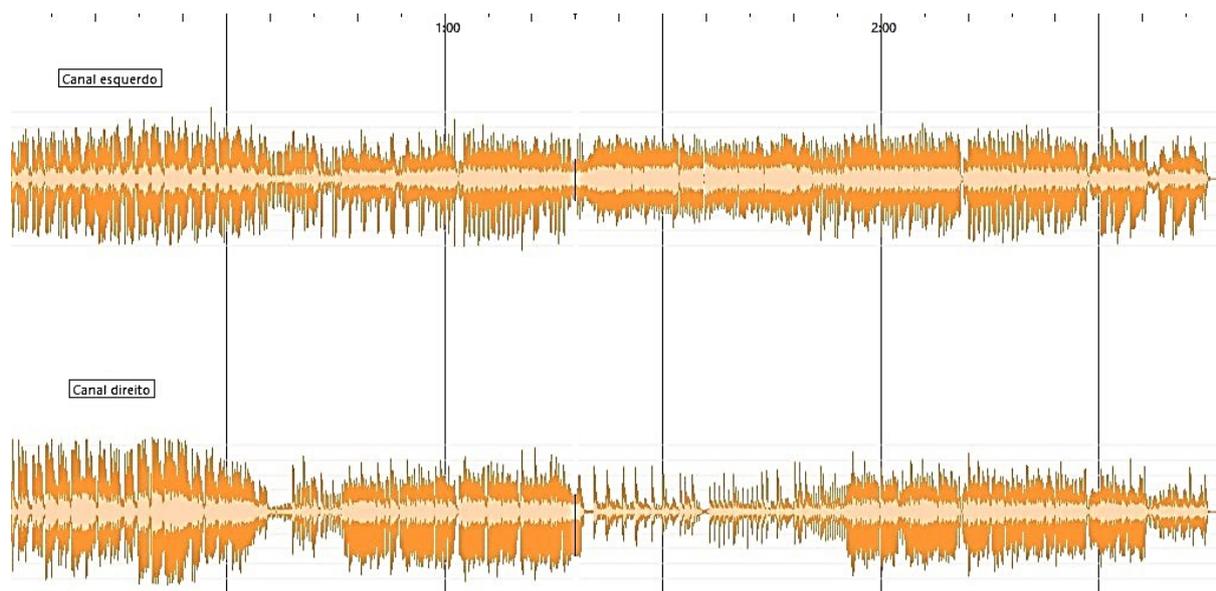


FIGURA 33: *Coisa n. 5*. Desenhos de onda dos canais separados.

Outra semelhança com a espacialidade do fonograma *Coisa n. 5* refere-se, a partir de análise visual da figura acima, ao contraste entre os dois canais no que tange à regularidade das intensidades. Em *Coisa n. 4*, assim como em *Coisa n. 5*, o canal esquerdo possui uma intensidade mais regular que a do direito.

Já em *Coisa n. 9*, o contraste de intensidades entre os canais não é mantido, como se observa na figura abaixo, em que há maiores semelhanças de intensidade, promovendo pouca dinâmica da espacialidade promovida pela mixagem. No entanto, a espacialidade se aproxima daquelas encontradas nos dois fonogramas anteriores, por meio da escuta. Em *Coisa n. 9*, as percussões continuam no canal esquerdo e o contrabaixo e a melodia principal permanecem no canal direito, fazendo com que a *timeline* se mantenha distribuída na espacialidade.

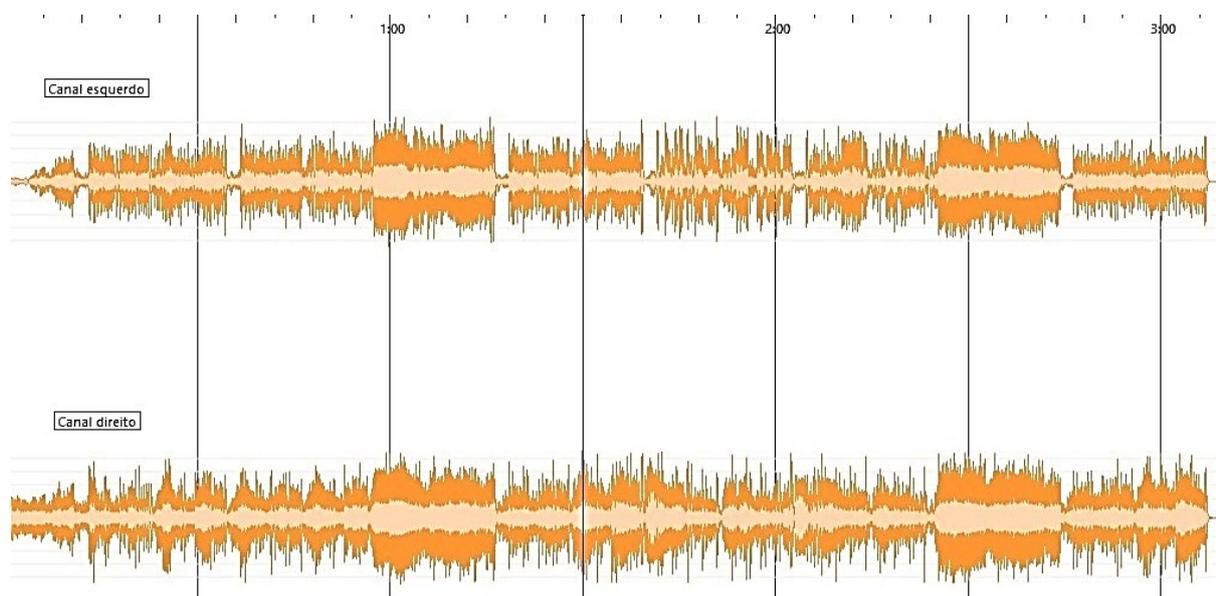


FIGURA 34: *Coisa n. 9*. Desenhos de onda dos canais separados.

Concluindo os fonogramas do LP *Coisas*, o contraste de intensidade entre os canais é retomado em *Coisa n. 1*, com o canal esquerdo possuindo maior regularidade nas intensidades em comparação com o canal direito, como se nota na figura abaixo. No aspecto aural, a escuta revela a continuidade da espacialidade que possui os sopros graves e as percussões no canal direito e o contrabaixo no esquerdo.

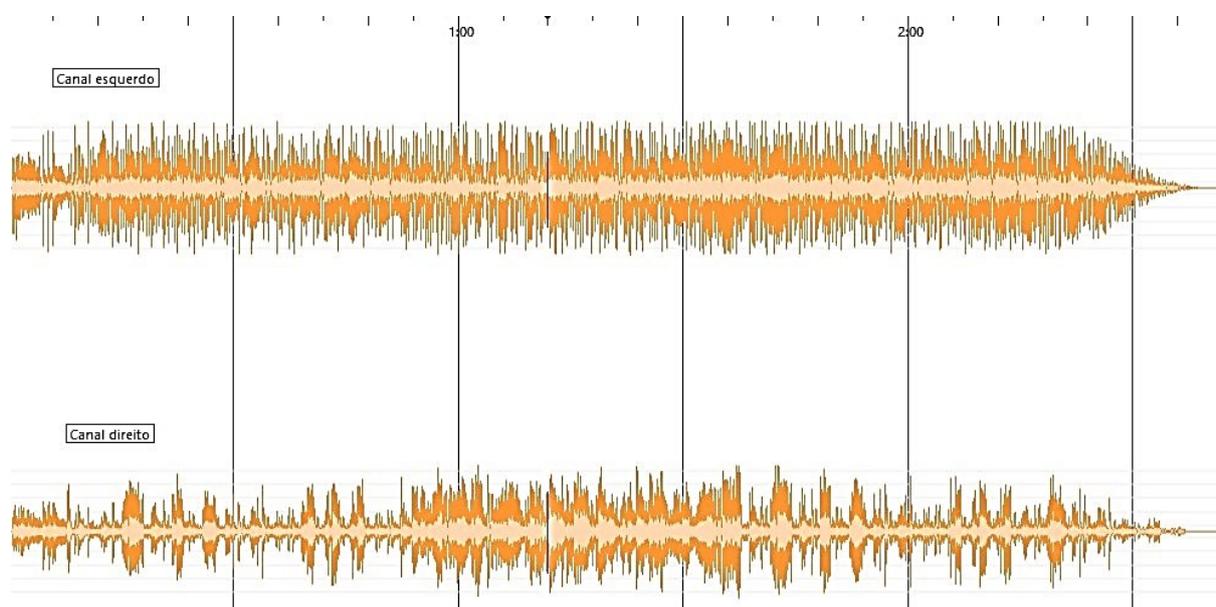


FIGURA 35: *Coisa n. 1*. Desenhos de onda dos canais separados.

A seguir, serão apresentados os desenhos de onda dos três fonogramas pertencentes ao LP *Maestro*. Em *April Child*, nota-se, por meio da figura abaixo, muitas similaridades entre os canais no que tange a regularidade das intensidades. Através da escuta, percebe-se a seguinte espacialidade adotada na mixagem do fonograma: a) canal esquerdo: piano, congas e triângulo; e b) guitarra, órgão, agogô e xequerê. Além disso, alguns instrumentos encontram-se, possivelmente, entre os canais, por meio de uma disposição muito branda pendente para o esquerdo ou direito, dando a sensação de um lugar central na escuta, como é o caso da voz, dos sopros, do contrabaixo e da bateria. Assim, a *timeline*, executada, de diferentes formas, pela guitarra, piano, contrabaixo e bateria, é distribuída na espacialização em três posições: 1) canal esquerdo (piano); 2) canal direito (guitarra); e 3) canal “central” (contrabaixo e bateria).

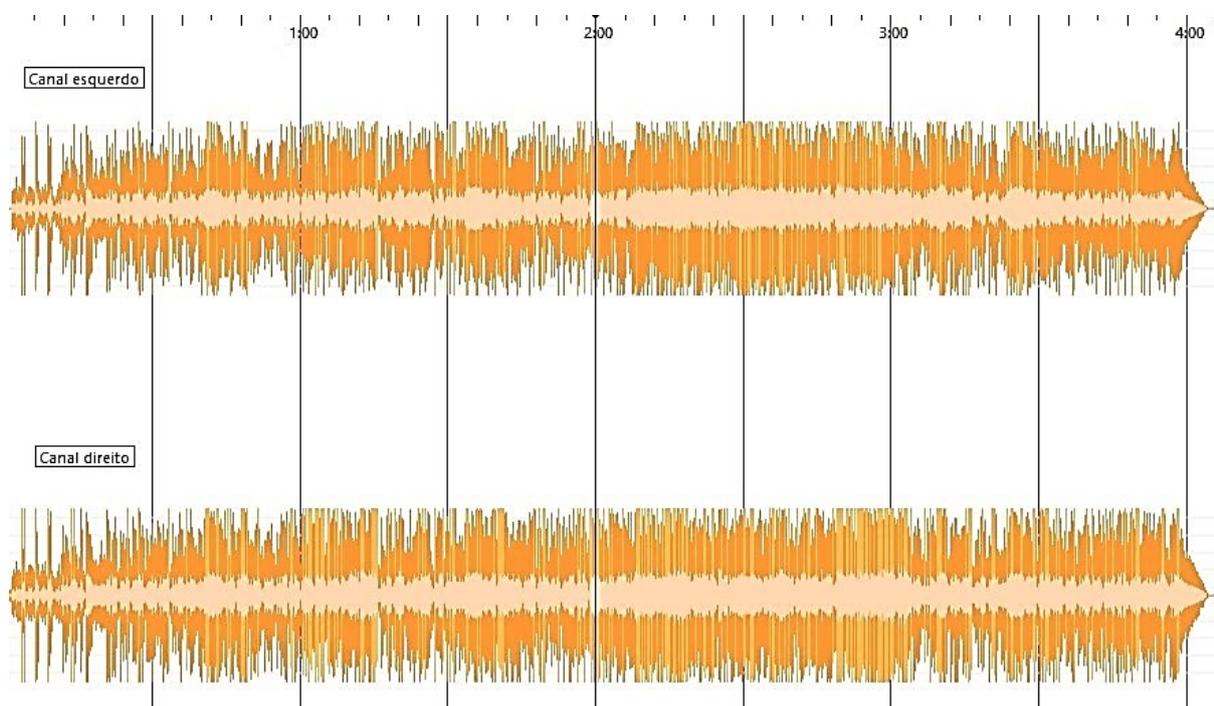


FIGURA 36: *April Child*. Desenhos de onda dos canais separados.

Em *Mother Iracema*, o contraste entre os canais no que se refere às intensidades é baixo, similar ao que se encontra no fonograma anterior. No plano aural, a espacialidade instrumental está disposta da mesma maneira que em *April Child*, em que há instrumentos situadas em uma espécie de centro entre os canais, por meio do contrabaixo, da bateria e do

instrumento que executa a melodia principal, que, no caso de *Mother Iracema*, é o saxofone alto. No canal esquerdo, há o trompete, cowbell e reco reco, enquanto no direito situam-se o piano e as congas.

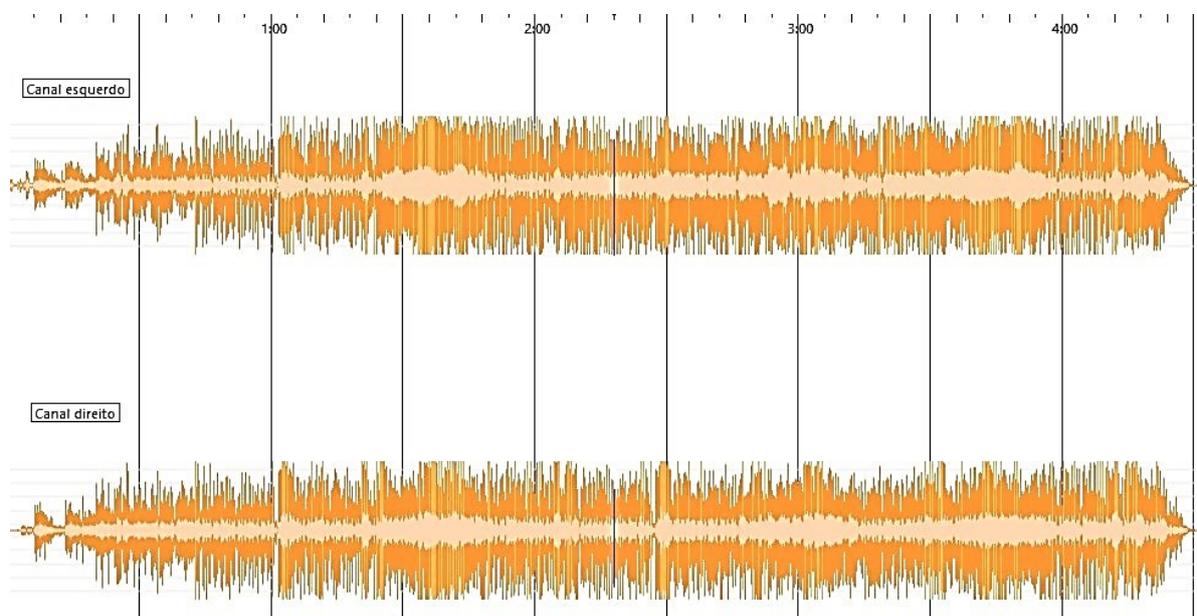


FIGURA 37: *Mother Iracema*. Desenhos de onda dos canais separados.

Por fim, em *The Mirror's Mirror*, nota-se, através da figura abaixo, o pouco contraste entre os canais no que se refere às intensidades, causando pouca dinâmica de espacialidade, assim como visto no fonograma anterior. No aspecto aural, a espacialidade instrumental se mantém semelhante às apresentadas em *April Child* e *Mother Iracema*, tendo no centro da escuta o contrabaixo, a bateria e um instrumento de destaque que, desta vez, realiza uma improvisação livre, ao invés da melodia principal, sendo ele o trompete com *delay* de fita. Nas extremidades dos canais esquerdo e direito, encontram-se, respectivamente, o bongô e a voz masculina; e o cowbell, o piano elétrico com efeitos de reverberação, congas, voz feminina e xequerê. Percebe-se, em *The Mirror's Mirror*, o uso de efeitos de reverberação e modulação no fonograma por meio do piano elétrico e trompete, sendo considerados como intervenções tímbricas no som captado, a partir do processo de mixagem.

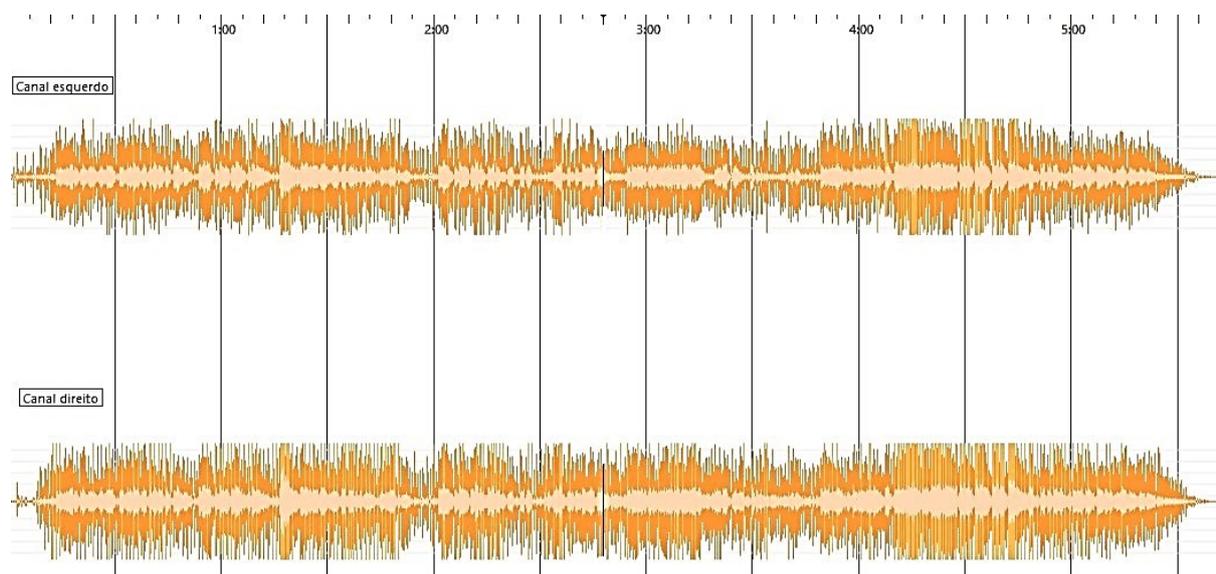


FIGURA 38: *The Mirror's Mirror*. Desenhos de onda dos canais separados.

Desse modo, a análise realizada neste tópico permite concluir que há diferentes procedimentos de mixagem envolvidos nos LPs *Coisas* e *Maestro*. Enquanto a maioria dos fonogramas do *Coisas* possui uma espacialidade heterogênea, resultando em maior contraste entre os canais, o LP *Maestro* apresenta fonogramas com espacializações mais lineares. Por isso, posições extremas de espacialidade são majoritariamente ouvidas nos fonogramas do *Coisas*, ao passo que a escuta dos fonogramas do *Maestro* revela a presença de um lugar adicional na espacialidade, além dos lados esquerdo e direito, em que os instrumentos se situam em baixas, ou nulas, taxas de inclinação para um dos canais, como uma espécie de posição central da audição. No entanto, há posições extremas de espacialidade no LP *Maestro*, como é o caso das percussões, com os instrumentos bem distantes, em posições extremadas nos canais esquerdo e direito dos três fonogramas analisados.

Em relação à articulação da mixagem com o arranjo escrito, percebe-se que as *timelines* presentes nos fonogramas dos LPs *Coisas* e *Maestro* estão distribuídas nas espacialidades de modo a preencherem os canais sonoros. Em *Coisas*, as espacialidades dos instrumentos que executam as *timelines* obedecem a um padrão formado através dos canais esquerdo e direito, marcado por posições extremas. Já em *Maestro*, a *timeline* de *April Child* está localizada em posições mais próximas, sem grandes discrepâncias, na medida em que é executada, também, por instrumentos com espacialidade central, ganhando destaque. Portanto, verifica-se que o processo de mixagem dos fonogramas analisados dos LPs *Coisas* e *Maestro*

aborda a espacialização de maneira a distribuir as *timelines* nas instrumentações por meio dos canais sonoros, atribuindo ênfase aos arranjos planejados via notação musical.

### 2.3 Formas e texturas: intensidades e densidades

Com o objetivo de pensar a forma musical a partir da auralidade dos quatro fonogramas selecionados do LP *Coisas*, esta subseção busca compreender, por meio das análises de desenhos de onda e partituras transcritas, como as formas se constroem baseadas no som e quais são as possíveis conexões com as dinâmicas e as texturas. A decisão de não abarcar os três fonogramas selecionados do LP *Maestro* se deu, primeiramente, por conta das limitações desta dissertação, especificamente o fator temporal. Em segundo lugar, a escolha se baseou no fato de os fonogramas do *Coisas* já revelarem importantes elementos empíricos concernentes à discussão aqui proposta. No entanto, os desenhos de onda dos canais principais dos fonogramas do *Maestro* foram produzidos e editados quanto às estruturas formais durante o processo de elaboração do material deste tópico, encontrando-se preservados para futuros trabalhos.

As figuras apresentadas nesta subseção permitem associar as formas dos fonogramas, e suas dinâmicas de intensidade indicadas nos desenhos de onda marcados pelas suas seções formais, com as texturas percebidas através de audições, aliando as densidades que as envolvem. Como consta detalhadamente no relato metodológico do capítulo I deste trabalho, os desenhos de onda abaixo foram gerados a partir do programa de computador *Sonic Visualiser* e ajustados no programa *Paint*.

Em *Coisa n. 4*, nota-se a estrutura formal AABA, que pode ser relacionada à forma binária circular ou forma canção. Na figura abaixo, há o esquema formal da peça tal como se encontra gravada, enquanto fonograma, no LP *Coisas*, dotada das seguintes partes: Introdução – A<sup>1</sup> – A<sup>2</sup> – B – A<sup>1</sup> – A (solo trompete) – A (solo trombone) – B – A<sup>1</sup> - *Coda*. O fonograma possui a duração total de 4'03”.

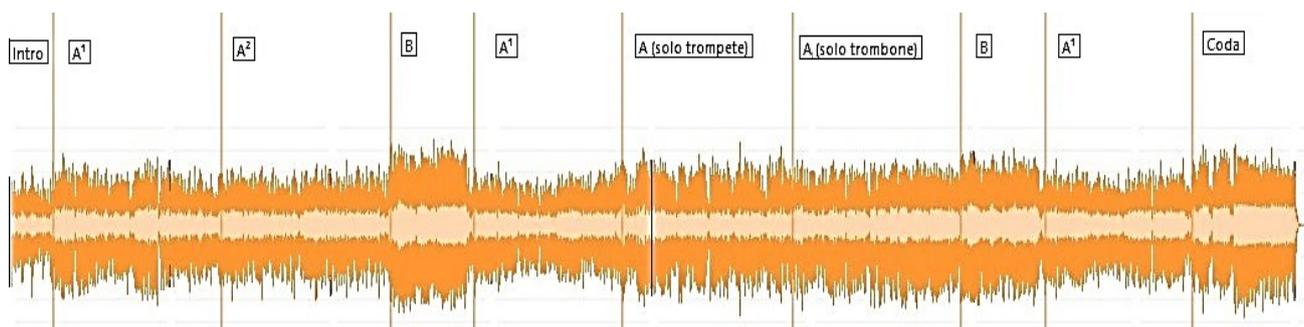


FIGURA 39: *Coisa n. 4*. Desenho de onda do canal principal.

Apesar de *Coisa n. 4* possuir uma forma simétrica, em que a sequência AABA se repete quando iniciam-se as improvisações, o desenho de onda acima não mostra indícios de simetria quando se trata das intensidades concernentes às duas aparições da parte B. Embora as duas partes B possuam a mesma instrumentação, a primeira aparição apresenta intensidade maior comparada com a segunda, indicando uma execução musical com irregularidades na relação forma e intensidade do fonograma.

No quesito textural, percebe-se, por meio de análise aural, uma relação de assimetria entre as partes A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup> do fonograma. A parte A<sup>2</sup> possui mais densidade que a parte A<sup>1</sup> por conta da entrada dos sopros de acompanhamento rítmico-harmônico (sax alto, sax tenor e trompa) e da flauta dobrando em duas oitavas acima a melodia principal já executada pelo trombone. No entanto, o desenho de onda de *Coisa n. 4* indica que a assimetria textural não é acompanhada quando se trata de intensidade, pois as partes A<sup>1</sup> e A<sup>2</sup> têm intensidades bem próximas.

Uma característica marcante do fonograma *Coisa n. 4* é a maneira como as camadas sonoras que vão surgindo formam a textura da extensa parte A (A<sup>1</sup> + A<sup>2</sup>): melodia principal, miolo, *ostinato* e percussões<sup>29</sup>. Neste trabalho, o termo melodia principal entende-se pela redução da linha melódica, majoritariamente mais aguda, que possui destaque na composição, seja por meio da sua construção narrativa horizontal ou ênfase dada por diversos instrumentos executando-a, percebida por meio da audição do fonograma. O termo miolo se refere à redução do acompanhamento harmônico, que condensa, em grande parte, instrumentos de sopro e cordas. Já o termo *ostinato* significa o que já foi explicitado anteriormente em nota de rodapé,

<sup>29</sup> Entende-se por camada sonora, aqui neste trabalho, cada estrato da composição que, na etapa do arranjo, unifica um grupo de instrumentos voltado para executar uma determinada função musical.

vinculado à ideia de repetição de uma frase rítmica e/ou melódica, e se apresenta, também, por meio de redução (no caso abaixo, estão reduzidos instrumentos graves, na clave de Fá). E as percussões representam o conjunto de instrumentos percussivos reduzido em um único sistema.

FIGURA 40: *Coisa n. 4*. Textura da parte A (0' – 1'10").

Sobre a melodia principal, Santos comenta no encarte do álbum duplo *Ouro Negro* (2001): “Foi como imaginei os negros fugindo da senzala. A melodia, com as notas longas, significa a esperança... (...)” (SANTOS, 2001, p. 31). O miolo possui, talvez, uma função mais rítmica do que harmônica, completando os espaços do *ostinato*. As notas longas da melodia principal, tocadas pelo trombone e pela flauta na parte A, contrastam com o *ostinato* composto por colcheias e executado pelo sax barítono, trombone baixo e contrabaixo.

FIGURA 41: *Coisa n. 4*. Melodia principal e *ostinato* da parte A.

A composição *Coisa n. 5* possui a estrutura de partes AABA que, assim como em *Coisa n. 4*, pode ser relacionada à forma binária circular ou forma canção. Entretanto, há uma compactação desse modelo em *Coisa n. 5*, visto que as partes possuem metade da quantidade padrão de compassos. A soma  $4 + 4 + 4 + 4$  (AABA) substitui a configuração tradicional  $8 + 8 + 8 + 8$  da forma canção. Na figura abaixo, há o esquema formal da peça tal como se encontra gravada, enquanto fonograma, no LP *Coisas*, dotada das seguintes partes: Introdução – A – A – B – A – A + A (solo flauta) – B (solo sax) – A (solo sax) – Ponte (modulação) –  $A^2$  -  $A^2$  -  $B^2$  -  $A^2$  - C. O fonograma possui a duração total de 2'47".

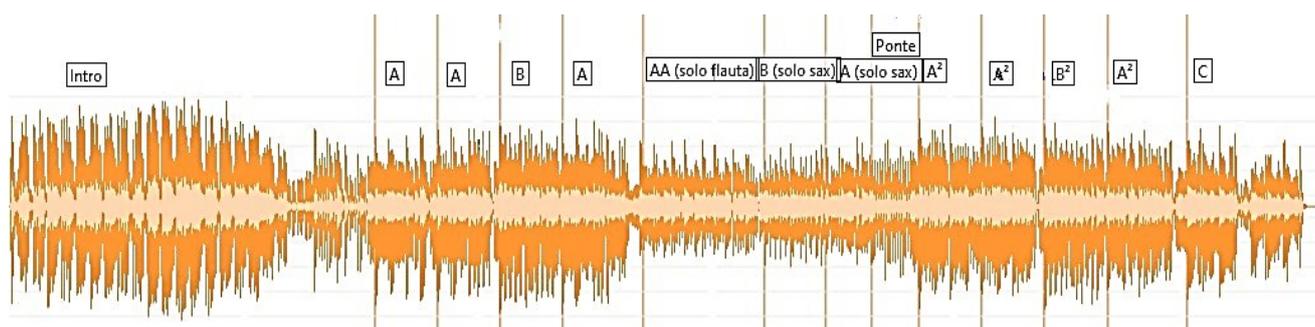


FIGURA 42: *Coisa n. 5*. Desenho de onda do canal principal.

As relações de intensidade entre as partes A e B são simétricas, permanecendo em  $A^2$  e  $B^2$ , sem contraste. Essa dinâmica se distancia da tradição musical que torna comum, na forma canção (AABA), a prática composicional de se fazer a parte B como contrastante em relação à parte A, abarcando o aspecto da intensidade. Ainda que as partes  $A^2$  e  $B^2$  sofram um acréscimo de intensidade, provavelmente por conta da modulação que é preparada na ponte, a relação de simetria se mantém.

Na introdução, percebe-se, por meio do desenho de onda, que há a concentração dos maiores níveis de intensidade de todo o fonograma. Isso também se constitui como um elemento de desvio da tradição que envolve a forma canção, a qual tem na introdução, geralmente, os menores índices de intensidade, ao passo que reserva os maiores para as partes A ou B, a depender.

Além disso, a introdução de *Coisa n. 5* apresenta, a partir da escuta, a textura mais densa do fonograma, estabelecendo, dessa maneira, uma relação diretamente proporcional à intensidade, ou seja, é a parte que possui mais intensidade e mais densidade. A textura da

introdução resulta da combinação entre melodia principal (flauta, trompete, sax alto e sax tenor), miolo (trompa e trombone), *ostinato* (sax barítono, trombone baixo e contrabaixo) e percussões.

FIGURA 43: *Coisa n. 5*. Redução da seção introdutória (0' - 0'35").

Em *Coisa n. 9*, nota-se a mesma estrutura formal das peças anteriores: AABA, que pode ser relacionada à forma binária circular ou forma canção. Todavia, a medida padrão de 8 + 8 + 8 + 8 compassos sofre alterações em *Coisa n. 9*, resultando na sequência 10 + 9 + 9 + 9. Essa irregularidade deve-se ao fato de a primeira parte A possuir 10 compassos, em contraste à simetria dos 9 compassos presentes nas outras partes A e na parte B. Se a primeira parte A tivesse 9 compassos, a proporção seria regular, de dobro e metade, com somente um compasso a mais em comparação à quadratura clássica, gerando a relação de 9 + 9 + 9 + 9.

Na figura abaixo, há o esquema formal da peça tal como se encontra gravada, enquanto fonograma, no LP *Coisas*, dotada das seguintes partes: Introdução – A – A – B – A – A + A (solo trompete) – B - A. O fonograma possui a duração total de 3'10".

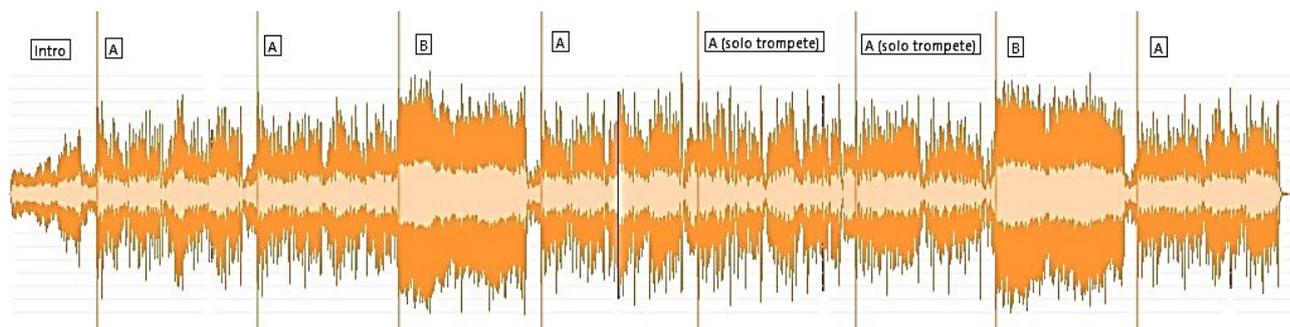


FIGURA 44: *Coisa n. 9*. Desenho de onda do canal principal.

Neste caso, o desenho de onda demonstra, explicitamente, que a parte B possui os maiores índices de intensidade do fonograma, se aproximando da tradição da forma canção, em que a parte B é contrastante em relação à parte A.

No âmbito textural, constata-se, a partir da audição, que a parte B possui mais densidade em comparação com a parte A, estabelecendo uma relação direta entre intensidade e densidade no que tange a parte B. Assim, ela é a mais intensa e a mais densa do fonograma.

Em *Coisa n. 1*, a estrutura formal se distingue daquelas encontradas nas composições anteriores, formada pela sequência ABB. Na figura abaixo, há a forma da peça tal como se encontra gravada, enquanto fonograma, no LP *Coisas*, dotada das seguintes partes: Introdução – A – B – B – A (solo sax) – B – C – A – B – B – B – B (*fade out*). O fonograma possui a duração total de 2'42”.

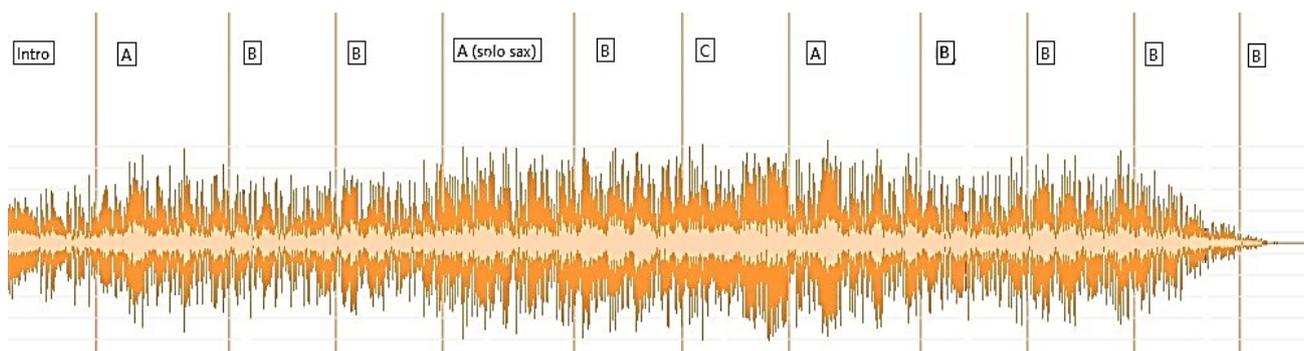


FIGURA 45: *Coisa n. 1*. Desenho de onda do canal principal.

De acordo com o seu desenho de onda, o fonograma de *Coisa n. 1* possui uma dinâmica razoavelmente regular, o que resulta, de modo geral, em uma relação de simetria entre intensidade e forma. A figura acima demonstra, entretanto, a concentração dos níveis de intensidade na área equivalente às partes A (solo sax) – B – C. A audição do fonograma revela que é justamente esse trecho que possui, também, a textura de maior densidade, implicando em uma relação diretamente proporcional entre dinâmica e textura, indicando intensidade e densidade, respectivamente.

A análise das estruturas formais dos quatro fonogramas selecionados do LP *Coisas* a partir dos parâmetros de dinâmica e textura aqui empreendida revela duas importantes implicações: i) a visualização dos desenhos de onda das gravações permite uma compreensão mais detalhada da obra, entendida por meio do resultado sonoro efetivo inscrito no fonograma; ii) os desenhos de onda permitem melhor descrição de fenômenos ligados à compreensão aural e que extrapolam os aspectos puramente abstratos da descrição formal em seções. Além disso, os resultados da análise apontam para um uso de estruturas formais de caráter híbrido, em que há, simultaneamente, a reprodução de tradições musicais, por um lado, e, por outro, a ruptura dessas práticas. Assim, os fonogramas são dotados de uma sonoridade ambivalente, pois a concepção da forma musical é articulada pelos âmbitos dinâmico e textural, resultando em simetrias e assimetrias deliberadas por meio das intensidades e densidades.

#### 2.4 Modalismos e tonalismos: relações harmônicas

Esta subseção visa abordar as relações harmônicas presentes nos quatro fonogramas selecionados do LP *Coisas* por meio de transcrições em partitura. Fez-se necessária uma discussão inicial sobre o conceito de modalismo na música popular, a fim de constituir uma fundamentação teórica dialógica, entremeando as contribuições de Freitas (2008; 2010) e Tiné (2008). Dessa forma, este tópico da dissertação busca analisar os fonogramas a partir da hipótese de que há um hibridismo harmônico engendrado nesse repertório, em que a utilização do modalismo e do tonalismo é pensada por meio das estruturas formais.

A concepção harmônica modal é heterogênea, apresentando diferentes usos e entendimentos musicais, e configura-se a partir de múltiplas possibilidades. Segundo Freitas

(2008, p. 455), “o *modal* é parte de um conjunto mais amplo, sua compreensão depende de diferenciações (...) das diversas concepções teóricas e realizações artísticas que (...) expressam sentidos alternativos e muito diferentes”.

Na música popular, os usos do modalismo possuem grande relevância dentro do jazz, especificamente a partir da década de 1950 por meio do *modal jazz*, tendo como expoente o compositor e trompetista Miles Davis (FREITAS, 2008, p. 454; TINÉ, 2008, p. 48). De acordo com Tiné (2008, p. 50), no *modal jazz* as composições evitam as relações harmônicas V-I (dominante-tônica) e II<sup>m</sup>-V-I (subdominante-dominante-tônica), pois remetem ao tonalismo, e possuem acordes com muitas extensões, ao ponto de saturação.

No âmbito sociocultural, o *modal jazz* integra, segundo Freitas (2008, p. 454), um diálogo cultural transatlântico, em que a música oriunda da dispersão gerada pela diáspora negra entra em atrito com a narrativa culta europeia. Segundo o autor, o *modal jazz* remete a um movimento afrodescendente nos Estados Unidos envolvido com a contracultura e a luta pelos direitos civis, políticos e raciais (FREITAS, 2008, p. 454). A partir dos anos 1950, o *modal jazz* se disseminou e se fundiu com outras práticas musicais modais, não necessariamente pertencentes ao jazz, a exemplo das escalas nordestinas, caracterizando um panorama multicultural do modalismo em sua relação com o território (FREITAS, 2008, p. 455).

Ao investigar o modalismo na música brasileira a partir de manifestações étnicas e populares do nordeste com o objetivo de relacioná-lo com as composições da chamada MPB na década de 1960, Tiné (2008, p. 156) apontou quatro procedimentos harmônicos ligados ao modalismo brasileiro que se aproximam do *modal jazz*.

De acordo com o autor, o primeiro procedimento é o da cadência modal, em que “a totalidade do tema ou melodia não está harmonizada de maneira a pertencer exclusivamente a este ou aquele modo, mas que, no momento cadencial (...) a sucessão harmônica se dá de maneira a evitar a relação D-T (dominante – tônica)” (TINÉ, 2008, p. 156). A cadência tonal em melodias modais é o segundo procedimento, no qual a melodia pertence a um modo e a harmonia realiza, no momento cadencial, uma tonalização por meio da relação D-T ou por cadências de engano. O terceiro procedimento é o do *vamp* e *turnaround*, onde o *vamp* é o “*modus operandi* da canção de tal modo que um único *vamp* é, por muitas vezes, a harmonia de toda a seção” (TINÉ, 2008, p. 157). Já o *turnaround*, “que pode ser entendido simplesmente como cadência, é visto como uma pequena expansão do *vamp* que, no lugar de dois, possui três ou quatro acordes” (TINÉ, 2008, p. 157). O último procedimento harmônico modal é

fortemente jazzístico, que é o da saturação dos acordes, por meio do uso máximo das extensões, resultando na verticalização de um modo.

Tiné (2008, p. 158) analisou a relação entre conteúdo e material dos repertórios e observou nítidas aproximações entre o pentatonismo e a temática afro-brasileira, principalmente a vinculação de melodias pentatônicas às manifestações do candomblé e da capoeira. Sobre o repertório da MPB dos anos 1960, o autor cita os afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes e a *Coisa n. 5* de Moacir Santos, que ficou bastante conhecida como *Nanã* (versão do LP *Maestro*) em menção ao orixá de origem africana.

Sobre os aspectos rítmicos ligados ao modalismo, Tiné (2008, p. 162) notou a forte presença de ritmos de matriz africana nos repertórios analisados. Esses ritmos são guiados por *timelines*, sendo sua existência na música brasileira uma expressão direta da rítmica da África ocidental, que são chamados de “toque” pelos músicos de tradição oral e são executados por instrumentos percussivos agudos (LACERDA, 2005, p. 213-219 *apud* TINÉ, 2008, p. 162). Observa-se a similaridade entre os *standard patterns* com as *timelines*, de acordo com o panorama apresentando anteriormente na subseção 2.1 deste trabalho.

A sequência harmônica Im7 – Vm7 marca um ponto importante na relação entre modalismo e música de matriz africana. Tiné (2008, p. 150) versa sobre o aspecto específico das melodias pentatônicas possuírem a harmonização Im7 – Vm7 na maioria do repertório modal que ele analisou, incluindo *Coisa n. 1* de Santos. Segundo o autor: “no aproveitamento do gênero pentatônico, a cadência harmônica (...) que mais se utilizou foi a Im7 – Vm7 (...)” (TINÉ, 2008, p. 150).

Freitas (2010, p. 115) desenvolve uma discussão sobre o quinto grau menor do campo harmônico (Vm) e sua possível função de dominante menor, uma vez que foge ao padrão de dominante maior com sétima (V7), sem o trítone gerado pelo intervalo entre a terça maior e a sétima menor típico do tonalismo. Segundo o autor, o Vm tem função dominante, porém é uma dominante peculiar e desviante, pois está fora da teoria harmônica tonal e é oriunda de repertórios populares e étnicos (FREITAS, 2010, p. 119).

Partindo para a análise do material empírico, os fonogramas *Coisa n. 1* e *Coisa n. 4* possuem a sequência harmônica Im7 – Vm7 na parte A. Por meio do violão executando os acordes, a sequência com a dominante menor fica explícita em *Coisa n. 1*.



FIGURA 46: *Coisa n. 1*. Modalismo na parte A (0'11" – 0'17").

Já em *Coisa n. 4*, o *ostinato* sugere os graus Im7 e Vm7 no centro de Dó menor. O Vm7 é estabelecido pela terça menor no baixo, logo depois indo para a fundamental.



FIGURA 47: *Coisa n. 4*. Modalismo na parte A (0" – 0'04").

Em *Coisa n. 9*, o modalismo aparece na parte A por meio de variações do centro em Fá menor, situado no modo dórico, em que a sexta é maior. A nota Ré natural é utilizada tanto na harmonia, integrando o acorde Fm6, quanto pela melodia, através da nota de chegada da anacruse.

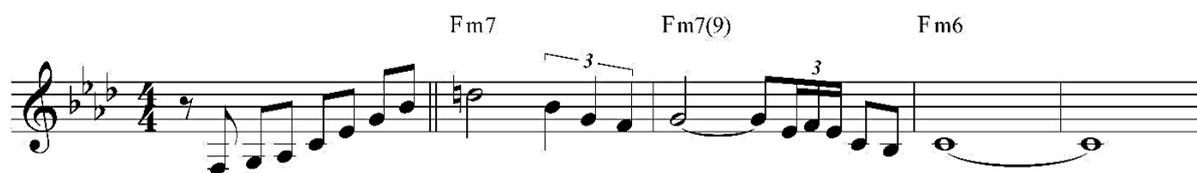


FIGURA 48: *Coisa n. 9*. Modalismo na parte A (0'10" – 0'21").

A harmonia modal na parte A contrasta com o tonalismo explicitado na parte B dos fonogramas *Coisa n. 1*, *Coisa n. 4* e *Coisa n. 9*, gerando um tratamento harmônico híbrido. Em *Coisa n. 1*, a cadência tonal se apresenta no acorde A7(b13), dominante maior principal de Dm7, reforçada pelo Dó sustenido na melodia.

Chords indicated above the first staff: Gm7, F7M.

Chords indicated above the second staff: Em7, A7(b13), Dm7.

FIGURA 49: *Coisa n. 1*. Tonalismo na parte B (0'27" – 0'38").

A dominante maior principal também está presente na cadência da parte B em *Coisa n. 4*, configurada pelo acorde G7(b9), preparando o acorde Cm7.

Chords indicated above the first staff: Fm7, Fm6, Fm(#5), Fm.

Chords indicated above the second staff: D7(b9), Gm7, Fm7, G7sus, G7(b9).

FIGURA 50: *Coisa n. 4*. Tonalismo na parte B (1'10" – 1'25").

E em *Coisa n. 9*, o tonalismo presente na parte B se expressa, também, por meio da dominante maior principal, acorde C7(#9), e pela sequência IIIm7 – V7 – I para o III7M do campo harmônico de Fá menor.

Two staves of music in 4/4 time. The first staff contains four measures with chords Bbm7, Eb7(9), Ab7M, and Ab6 above. The second staff contains three measures with chords Abm7, G7(b13), and C7(#9) above.

FIGURA 51: *Coisa n. 9*. Tonalismo na parte B (0'56" – 1'15").

Na seção introdutória de *Coisa n. 5*, o centro em Ré é estabelecido com a melodia principal alternando entre as notas Fá natural e Fá sustenido, criando uma ambiguidade em relação ao modo utilizado, variando entre maior e menor. No entanto, pensando em enarmonia, o Fá natural pode ser interpretado como Mi sustenido, configurando-se enquanto nona aumentada de Ré maior, que, no desenrolar do tema, cria a sensação do acorde de D7(#9). Desta forma, este seria um elemento em comum com a harmonia da parte A, que será vista a seguir, conferindo unidade e equilíbrio à peça como um todo.

Four staves of music in 6/8 time. The Melodia staff (treble clef) shows a melodic line with accents. The Miolo staff (treble clef) shows a rhythmic line with doublets. The Ostinato staff (bass clef) shows a steady bass line. The Percussões staff (double bar line) shows a complex percussive pattern.

FIGURA 52: *Coisa n. 5*. Redução da seção introdutória (0' - 0'35").

Em *Coisa n. 5*, a parte A é formada por uma frase melódica de oito compassos com um desenho periódico, ou seja, uma ideia básica de dois compassos seguida por uma ideia contrastante, executada pelo sax barítono e pelo trombone.

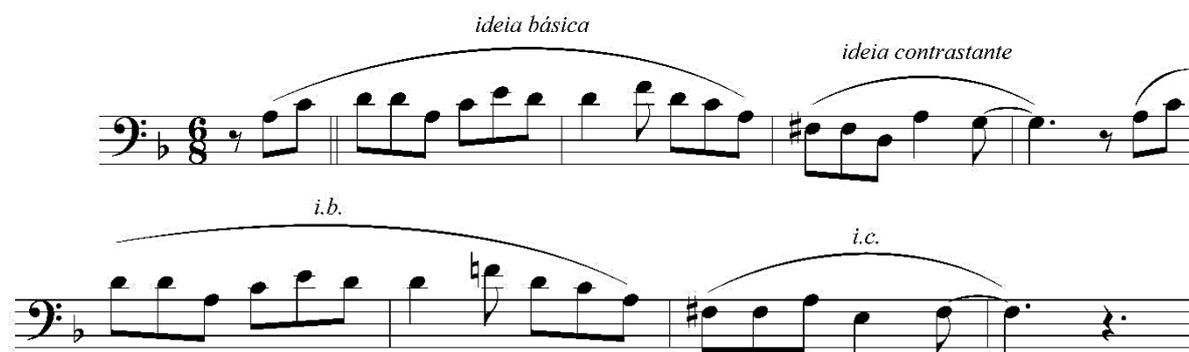


FIGURA 53: *Coisa n.º 5*. Melodia principal da parte A (0'45" – 1'00").

Nota-se o uso ambíguo da nota Fá, ora natural, ora sustenido. Esta sonoridade remonta à música negra estadunidense, mais especificamente ao blues com o uso peculiar da *blue note*, expressada aqui pela nona aumentada. Há dois depoimentos de Santos que versam sobre isso:

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 Guerra-Peixe (...). 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”** (grifo nosso)?

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 onde ele arranjou isso. Pode ser uma invenção dele, eu não sei (FRANÇA, 2007, p. 143).

**Para mim, “Naná” é um blues, é o meu blue, completamente** (grifo nosso). 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 *apud* DIAS, 2010, p. 212).

Nesse sentido, Santos escreve no encarte do CD *Ouro Negro*: “Fico muito feliz de vocês terem gravado a versão original, porque foi assim que ouvi e assim que fiz. É uma grande

procissão” (SANTOS, 2001, p. 17). Em depoimento nas gravações do DVD *Ouro Negro* (2005), o músico comenta que a música foi pensada a partir de uma procissão de negros<sup>30</sup>.

Em *Coisa n. 9*, a frase contida na melodia principal da parte A é construída como período, apresentando uma ideia básica estendida de três compassos, por conta da anacruse, e uma ideia contrastante de dois compassos, de tamanho padrão. O tema utiliza o modo dórico de Fá, que é enfatizado pelo repouso na nota característica (sexta maior – Ré natural) com duração de mínima no primeiro compasso de ambas as partes.



FIGURA 54: *Coisa n. 9*. Melodia principal da parte A (0’10” – 0’21”).

Já na parte B de *Coisa n. 9*, a frase de oito compassos com anacruse apresenta, de início, um modelo que é variado na segunda metade, na qual há a criação de novos contornos melódicos transpostos uma terça maior abaixo. A execução é feita em oitavas distintas pelo trompete e violoncelo. Pode-se dizer que a frase foi construída como sentença, uma vez que a primeira parte, formada pelos quatro primeiros compassos, apresenta duas ideias básicas do tipo “pergunta e resposta” com o intervalo de terça maior ascendente. E a segunda parte da frase continua as ideias inicialmente expostas adicionando novos elementos.

<sup>30</sup> Depoimento contido em trecho extraído do DVD *Ouro Negro*, em que Moacir conversa com Mário Adnet e José Nogueira. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gVeE7WZG\\_IY](https://www.youtube.com/watch?v=gVeE7WZG_IY). Acesso em: 23 out, 2019.

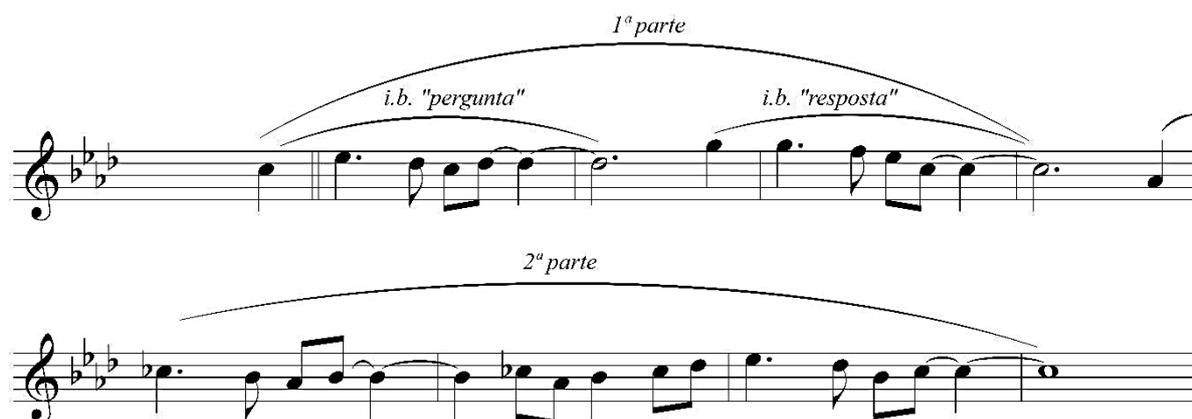


FIGURA 55: *Coisa n. 9*. Melodia principal da parte B (0'56" – 1'15").

A análise harmônica realizada aqui neste tópico permitiu constatar, em primeiro lugar, um hibridismo harmônico modal/tonal nos fonogramas selecionados do LP *Coisas*, na medida em que o material empírico revela que não há uso exclusivo do modalismo nas composições, tampouco do tonalismo. As relações harmônicas híbridas verificadas nesse repertório de Santos apontam para uma dupla dimensão da obra, em que a tradição musical de matriz africana, expressada por meio dos usos do modalismo, e as convenções europeias, detectadas nos procedimentos tonais, são planejadas no processo composicional dos fonogramas. Desse modo, verifica-se que o hibridismo harmônico aqui detectado é articulado através das estruturas formais, visto que as partes A e B dos fonogramas se contrastam mediante as concepções modais e tonais.

Em segundo lugar, os elementos empíricos das transcrições analisadas indicam a presença de uma estrutura melódica de tradição europeia nos fonogramas, representada pelos tipos de fraseologia periódica e sentencial. Por fim, é interessante notar a coexistência dessas formulações melódicas com harmonias modais de matriz africana na parte A de *Coisa n. 5* e *Coisa n. 9*, em que a melodia principal e o acompanhamento harmônico são sobrepostos a fim de gerar uma ambivalência de estéticas sonoras no campo das alturas.

## 2.5 Considerações sobre as sonoridades dos LPs

A análise das sonoridades dos LPs *Coisas* e *Maestro* realizada aqui neste capítulo aponta para a compreensão desse repertório de Santos a partir de uma dupla dimensão, em que as composições planejadas via notação são acrescidas de estratos sonoros por meio das gravações em fonograma. O material empírico apresentado permite o entendimento de que as sonoridades dos fonogramas podem ser vistas, tal como estão dispostos os tópicos desta seção, através de parâmetros rítmicos, instrumentais, formais e harmônicos.

No primeiro tópico abordado, constatou-se que as *timelines* configuram-se como elementos rítmicos de estruturação dos fonogramas analisados na obra de Santos, transigindo oscilações nos andamentos ao flexibilizar o tempo nas execuções em conjunto para as gravações dos discos. Essa importante função que as *timelines* cumprem é concebida através do arranjo escrito e planejado, porém a percepção aural por meio dos fonogramas evidencia a centralidade exercida por esses elementos rítmicos, indicando a sua dupla dimensão.

O segundo tópico aborda os distintos procedimentos de mixagem adotados nos LPs envolvendo as espacialidades das instrumentações nos dois canais de gravação dos fonogramas. No entanto, as análises se encaminharam para um desenlace que demonstra aproximações das mixagens dos discos no que tange as espacialidades das *timelines*. Levando em conta a dupla dimensão considerada no tópico anterior, as *timelines*, enquanto elementos estruturantes dos fonogramas, migram do arranjo escrito para a execução musical através das gravações e alcançam o estágio avançado de mixagem. Nesse ponto, conclui-se que as mixagens dos fonogramas são manejadas a fim de distribuir as *timelines* em suas possibilidades espaciais e timbrísticas por meio dos canais sonoros, reforçando o papel substancial que esses elementos rítmicos possuem nas sonoridades.

No terceiro tópico, a análise das estruturas formais dos fonogramas do LP *Coisas* considerou os aspectos de dinâmica e textura, verificando uma hibridez no uso dessas estruturas. As sonoridades dos fonogramas, aqui entendidas através dos níveis de intensidade e densidade, revelam ambivalências com relação às estruturas formais, exprimindo simetrias e assimetrias.

Por último, o quarto tópico constatou a existência de um hibridismo harmônico nos fonogramas do LP *Coisas* que permeia usos do modalismo e do tonalismo articulados através

das estruturas formais vistas no tópico anterior, no intuito de gerar contraste entre as seções. A hibridez das harmonias demonstra a ideia de uma dupla dimensão constitutiva da obra de Santos, dessa vez encadeando as tradições musicais africana e europeia por meio de modalismos e tonalismos, respectivamente.

Dessa maneira, a análise do conjunto do material empírico arrolado nos quatro tópicos anteriores permite conceber a pertinência da hipótese geral inicialmente lançada, que considera haver uma dupla dimensão na obra de Santos através dos fonogramas selecionados dos LPs *Coisas* e *Maestro*. Dado esse passo, a pesquisa se encaminha, doravante, para a investigação de como essa bidimensionalidade constatada nas sonoridades contribui para a compreensão da estética geral dos discos enquanto produtos mercadológicos. Portanto, o capítulo seguinte abará as visualidades dos LPs objetivando estabelecer associações com as auralidades já exploradas, em busca de especular, em esfera mais ampla, os sentidos históricos e as reverberações culturais de uma música popular americana resultante da hibridação africana e europeia.

### III. Capas, fundos e contracapas: associações visuais e aurais nos LPs

Este capítulo dedica-se a investigar o aspecto visual dos LPs *Coisas* (1965) e *Maestro* (1972), de Moacir Santos, levando em conta suas capas, fundos e contracapas como elementos constitutivos do produto LP. Esta parte do trabalho tem a função de acrescentar à discussão apresentada anteriormente no capítulo II as visualidades dos discos, para além do aspecto sonoro *stricto sensu*, e parte da premissa de que a exploração dos aspectos imagéticos dos LPs pode lançar dados sobre os imaginários visuais que se constituíram na criação de tais produtos fonográficos. Os elementos visuais, por sua vez, acrescentam camadas adicionais de sentido simbólico e direcionamento mercadológico aos discos, associando-se aos elementos aurais já abordados no capítulo anterior. Ao final desta seção, são propostas associações visuais e aurais nos LPs de Santos em conjunto com análises de depoimentos do compositor a fim de especular sobre uma possível ligação da sua obra, enquanto música popular afro americana, com a estética da diáspora africana por meio da ideia de dupla consciência.

#### 3.1 Análise visual de LPs: perspectivas conceituais

A literatura aponta para um campo heterogêneo de análise visual de LPs, contando com uma variedade de áreas, tais como música popular (JONES & SORGER, 1999; INGLIS, 2001; SHUKER, 2008; e VICENTE, 2014), design (GOMES et al., 2015; e MONTORE & UMEDA, 2014), comunicação (SOUZA & VARGAS, 2023) e história (VIDAL, 2008).

Dentro da área de música popular, Jones e Sorger (1999), Inglis (2001), Shuker (2008) e Vicente (2014) tratam as visualidades dos discos como importantes elementos de análise do produto LP, fornecendo caminhos interpretativos cruciais para este trabalho.

Jones e Sorger (1999) tratam do aspecto visual dos álbuns de música popular ao investigarem a história e as abordagens analíticas do design das capas de discos. Os autores atentam para a importância e o poder que os consumidores atribuem à visualidade da música por meio das capas, uma vez que a música popular se utiliza de variadas formas de exposição nos meios massivos de comunicação para investir no estilo visual e se apresentar no mercado enquanto produto (JONES & SORGER, 1999, p. 68). Para além da função básica de embalar e proteger o suporte de uma gravação musical, os autores argumentam que as capas dos discos

de música popular também funcionam como uma memória visual da obra musical encapada e como uma ferramenta de marketing (JONES & SORGER, 1999, p. 68). A partir de 1948, com a introdução do LP na indústria fonográfica pela Columbia Records, Jones e Sorger (1999, p. 74) identificam uma mudança significativa na maneira de vender e consumir os discos. Segundo eles, o tamanho do suporte LP proporcionou espaço suficiente para a gravadora expor sua marca e informações acerca de autoria e créditos na ficha técnica do disco (JONES & SORGER, 1999, p. 74).

Segundo Jones e Sorger (1999, p. 74), o jazz estadunidense inspirou, a partir da década de 1950, um variado e sofisticado grupo de capas de discos, contando com abordagens vanguardistas de fotografia, ilustração e tipografia. Segundo os autores, as tentativas de unir os aspectos visuais aos musicais nas capas dos discos de jazz resultaram em um senso geral de estilo: os nomes dos artistas e os títulos das obras são apresentados com discrição e sutileza e os retratos dos artistas são mais diretos (JONES & SORGER, 1999, p. 74).

Inglis (2001), ao investigar a estética das capas de discos dos Beatles, oferece algumas observações que podem ser aplicadas na análise das visualidades dos discos de música popular em geral. Segundo o autor, a capa de disco possui quatro funções: a) proteger a materialidade do disco na sua integridade; b) promover a publicidade do artista e sua obra; c) complementar a música gravada com imagens e textos (ficha técnica, letras transcritas etc.); e d) constituir-se ela própria enquanto mercadoria de arte comercial (INGLIS, 2001, p. 83). Dessa maneira, Inglis (2001) argumenta que a capa de disco de música popular é um objeto que articula valores e afetos por meio da visualidade e da materialidade enquanto mídia.

Shuker (2008, p. 95) considera a arte das capas de disco como o texto gráfico mais relevante no contexto da música popular, sobretudo no formato LP. Segundo ele, as capas de disco trazem significado por meio de elementos semióticos contidos nas ilustrações e nas formas como são dispostos pela linguagem, tipografia, imagem e *layout*<sup>31</sup> (SHUKER, 2008, p. 95). De acordo com Shuker (2008, p. 96), algumas gravadoras são associadas a um determinado estilo visual de capas de discos, a exemplo do selo de jazz Blue Note<sup>32</sup>.

Por último, na área de música popular, Vicente (2014, pp. 66-68) afirma que o LP é composto tanto pelos elementos considerados externos como pelo material propriamente

---

<sup>31</sup> Entende-se por *layout*, aqui neste trabalho, o resumo visual da diagramação dos elementos que forma a composição de uma capa de disco, por exemplo.

<sup>32</sup> Para aprofundamento sobre as capas dos discos da Blue Note, ver *Blue Note Album Cover Art: The ultimate Collection* (2003), de Graham Marsh e Glyn Callingham.

musical, formando uma expressão estética autônoma, que se constitui enquanto produto aliado a projetos estéticos-ideológicos. Ao se voltar sobre as capas dos LPs do Trio Surdina na década de 1950, o autor considera a visualidade dos discos um fator de associação a determinadas características sonoras, tais como apuro técnico, originalidade e modernidade (VICENTE, 2014, p. 119). Vicente (2014, p. 131) entende que a visualidade e a auralidade são passíveis de simultaneidades aparentemente paradoxais em um disco de música popular: “daí ser possível um LP de música dançante, cujo repertório apenas reproduzia em novas versões ‘sucessos’ da época (...), apresentar em sua capa uma ilustração alinhada ao que havia de mais moderno e original no campo das artes visuais da década de 1950”.

Na área do design, Gomes, Júnior, Medeiros e Santana (2015, p. 1188) apresentam princípios analíticos gráficos para capas de discos de vinil considerando a capa do LP o objeto em que “se encontra o maior número de elementos capazes de serem analisados graficamente em relação à originalidade do nome dado, à propriedade do tipo gráfico, à novidade das cores impressas e à qualidade do retrato”. Ao analisarem três capas de renomados LPs, os autores utilizam os seguintes parâmetros de análise: a) aspectos técnico-funcionais; b) aspectos lógico-informacionais; e c) aspectos estético-formais. Em conclusão, o trabalho sinaliza que a capa de um LP, enquanto mensagem visual, é elaborada objetivando contar, expressar, explicar, dirigir, inspirar e afetar por meio de escolhas gráficas pelas quais se “pretende reforçar e intensificar as intenções expressivas, para que se possa deter o controle máximo das respostas” (GOMES et al., 2015, p. 1196).

Gomes, Júnior, Medeiros e Santos (2015, p. 1888) apontam a tendência de as capas dos LPs de música popular apresentarem a fotografia do artista principal por meio de cortes fotográficos que trazem enquadramentos chamados de “feicismo”<sup>33</sup>. Segundo os autores, as taxas de “feicismo” indicam “questões da personalidade e dos interesses do artista sobre o que o público deveria compreender” (GOMES et al., 2015, p. 1889). Assim, “nas taxas de ‘feicismo’ altas, onde o rosto toma quase toda área de impressão, o foco recai sobre os atributos intelectuais e da personalidade do indivíduo” (GOMES et al., 2015, p. 1889).

Igualmente na área do design, Montore e Umeda (2014) investigam a ideia de visualidade sonora no design das capas dos LPs de bossa nova da gravadora Elenco feitas pelo designer Cesar Villela. Os autores consideram as capas de LPs não apenas elemento

---

<sup>33</sup> “Feicismo” é um calque linguístico do termo de língua inglesa *face-ism*, referenciando o rosto do artista (*face*, em inglês), cunhado pelas psicólogas Dane Archer, Debra Kimes e Michael Barrios em 1978.

de proteção material do disco, “mas também como espaço de comunicação junto ao consumidor” (MONTORE & UMEDA, 2014, p. 81). Segundo eles, a ideia de visualidade sonora do produto LP é entendida a partir da relação entre a concepção gráfica da capa e o conteúdo sonoro, formando-se na embalagem do disco um espaço de diálogo do consumidor com a música, ou seja, “o produto que a capa embala não é apenas o tangível do suporte, mas também o intangível de seu conteúdo” (MONTORE & UMEDA, 2014, p. 82). Para os autores, o trabalho do designer resume-se a traduzir na linguagem visual a atmosfera musical do disco, associando os aspectos sonoros de volume, densidade, textura e timbre às características visuais, tendo a sinestesia como ferramenta (MONTORE & UMEDA, 2014, p. 82). Por fim, Montore e Umeda (2014, p. 90) justificam a ideia de visualidade sonora ao concluírem que a redução dos ruídos visuais das capas de Vilela para a gravadora Elenco, por meio de poucos elementos, simplicidade e grandes planos de cor, respondem ao enxugamento orquestral no plano sonoro característico da bossa nova.

Na área da comunicação, Souza e Vargas (2023) pesquisam a relação entre as capas de discos e a construção de gêneros musicais, considerando que as capas em diálogo com os fonogramas formam um “produto cultural complexo capaz de articular gênero musical, artista, obra e público consumidor” (SOUZA & VARGAS, 2023, p. 102). De acordo com os autores, as capas dos discos se fazem por meio de uma linguagem visual com sintaxes que articulam sentidos de identidade entre o artista, em conjunto com a gravadora, e o público ouvinte consumidor, sendo pensadas estrategicamente sugerindo uma “dinâmica de comunicação tanto do artista e sua música como também do público interessado em tal trabalho” (SOUZA & VARGAS, 2023, p. 104). Souza e Vargas (2023, p. 127) concluem que a capa de um LP se torna uma espécie de “mediador estético-cultural que traduz aspectos sonoros, visuais, comportamentais, corpóreos e ideológicos” e que “como texto cultural e, ao mesmo tempo, dispositivo, articula sentidos e materialidades”.

Na área da história, Vidal (2008) trata do processo visual das capas dos LPs de bossa nova nas décadas de 1950 e 1960 enquanto elementos históricos e culturais, tendo como foco as capas lançadas pela gravadora Elenco em 1963. Segundo o autor, as capas dos LPs não carregam um significado estático da imagem como documento, mas sim uma construção sócio-histórica em que as produções contêm elementos do contexto cultural. Ao voltar seu trabalho especificamente sobre as capas da Elenco, Vidal (2008, p. 81) afirma que o visual inovador estava em consonância com a proposta estética da bossa nova: “as capas da Elenco eram exatamente isso: modernas, limpas, econômicas e objetivas – como a bossa nova”.

Diante dessa breve apresentação da literatura sobre análise de capas de discos, o objetivo deste capítulo é propor possibilidades de compreensão do acoplamento entre as dimensões visuais e aurais dos LPs de Santos, em contraponto com análise comparativa de outras capas de LPs de jazz do período. Visto que até o momento não foi encontrada nenhuma fonte que informe a participação e a intenção de Santos para com as visualidades dos LPs, a alternativa é especular sobre estas questões: Santos teve o controle sobre a elaboração do aspecto visual de seus discos? Se não, quais as pessoas responsáveis? Parte-se da hipótese de que os elementos visuais dos LPs de Santos estão dispostos para gerar um entendimento, portando-se como linguagem parcial, uma vez que a visualidade contida nos discos busca sintetizar as propostas estilísticas do produto LP. Não obstante, é possível especular se a resultante dessa síntese visual pode eventualmente revelar contradições inerentes à inserção do trabalho do artista no universo da música massiva gravada.

### 3.2 Interfaces visuais: o LP *Coisas*

A capa do LP *Coisas* apresenta, no aspecto gráfico textual, apenas quatro informações curtas em vermelho: o nome da gravadora, o título do disco, o nome do artista e o tipo de mixagem (estéreo). A pintura da artista plástica Patrícia Tattersfield exhibe Santos com um semblante sério, de boca fechada e olhar distante, e de perfil somente com uma parte da face iluminada, tendo o resto da cabeça escurecido a ponto de se misturar com o plano de fundo preto.



FIGURA 56: Capa LP *Coisas*. Fonte: Discogs.com

A coloração majoritariamente escura da capa do LP *Coisas* pode ser remetida à sonoridade do disco, pois há comentários da comunidade musical apontando para o aspecto escuro e fechado dos arranjos, principalmente por conta da instrumentação utilizada por Santos e suas escolhas concernentes às combinações timbrísticas. O trompetista integrante da banda *Ouro Negro*, Jessé Sadoc Jr., quando opina sobre a instrumentação dos arranjos de Santos e a compara com o padrão das *big bands*, diz que o músico tende a “priorizar os timbres graves, mais escuros, diferente do brilhantismo das orquestras tradicionais” (DIAS, 2014, p. 140). No mesmo sentido, Zara (2016) afirma que o saxofone barítono, o mais grave dos saxofones, possui grande destaque nos arranjos de Santos para o LP *Coisas*.

Na contracapa, o LP *Coisas* apresenta a fotografia de Pedro Morais. Nela, Moacir Santos está gesticulando em estúdio, ao que parece, nos bastidores das gravações portando seu saxofone barítono ao lado do pianista atuante no disco Chaim Lewak, como está descrito na legenda da foto com a fonte original em tamanho reduzido.

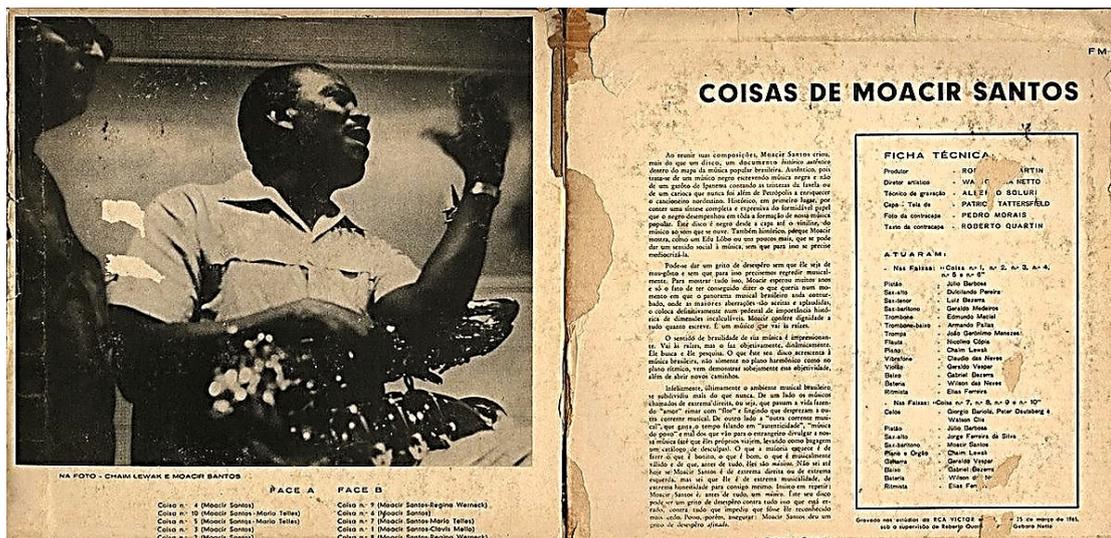


FIGURA 57: Contracapa LP *Coisas*. Fonte: Discogs.com

A artista Tattersfield também produziu as pinturas das capas de outros discos lançados pelo selo Forma durante a década de 1960, o qual tinha como produtor Roberto Quartin, que era companheiro da pintora. A seguir, será brevemente apresentado um grupo de quatro capas de LPs do selo Forma em que a artista assinou.

A primeira capa pertence ao LP *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), do compositor Sérgio Ricardo, que integra a trilha musical do longa metragem homônimo dirigido pelo cineasta Glauber Rocha.

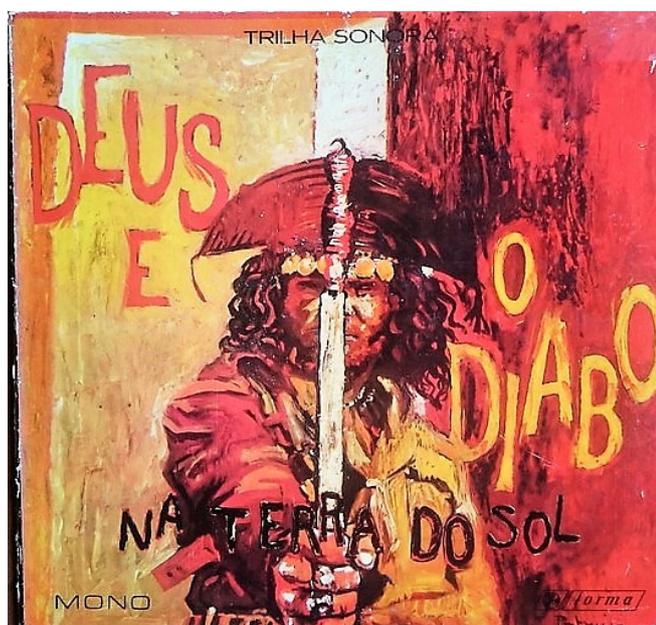


FIGURA 58: Capa LP *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Fonte: Discogs.com

A segunda capa é a do LP *Êsse Mundo é Meu* (1964), de Lindolfo Gaya e Sérgio Ricardo, que compõe a trilha musical do longa metragem homônimo dirigido por Sérgio Ricardo.



FIGURA 59: Capa LP *Êsse Mundo é Meu*. Fonte: Discogs.com

A terceira capa refere-se ao LP *BossaTrês em Forma* (1965), do grupo BossaTrês.



FIGURA 60: Capa LP *BossaTrês em Forma*. Fonte: Discogs.com

A quarta e última capa que possui uma pintura de Tattersfield é a do LP *Inútil Paisagem* (1964), do arranjador e pianista Eumir Deodato, em que o músico faz novas versões de composições clássicas de Antônio Carlos Jobim.

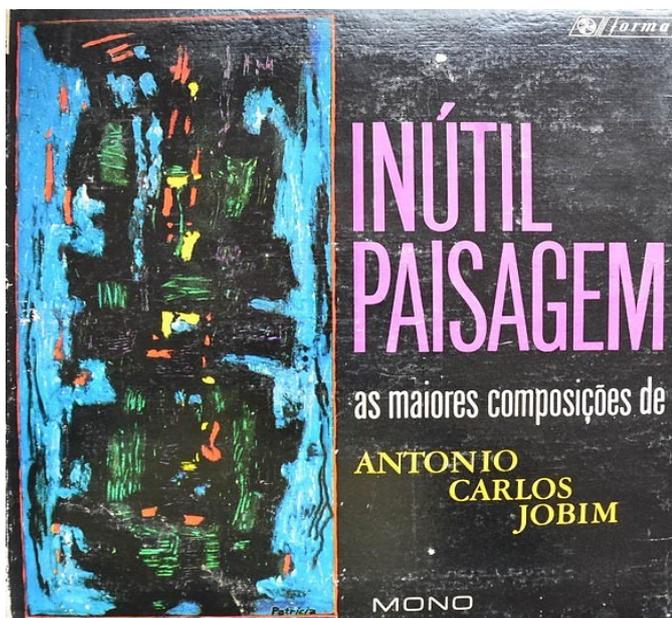


FIGURA 61: Capa LP *Inútil Paisagem*. Fonte: Discogs.com

No grupo de figuras acima, entende-se a capa dos discos enquanto obra de arte, em que uma pintura estiliza a embalagem do produto LP, distanciando-a de uma representação realista do artista através de uma fotografia, por exemplo. Qual o objetivo de inserir uma obra de arte na capa de um LP de música popular? Como isso acarreta o direcionamento da escuta do disco? Nota-se que Tattersfield está seguindo, no LP *Coisas*, uma estética já adotada em outras capas do selo Forma, que consiste em construir um olhar artístico para o trabalho musical. Nesse processo, pode-se inferir que a pintura na capa do LP *Coisas* acrescenta uma camada valorativa ao produto, distinguindo-o dos demais. Dessa maneira, o ouvinte já encontra na embalagem do disco uma capa diferenciada que carrega uma pretensão artística em seu conteúdo musical, por meio de uma visualidade sonora que sugere “algo mais” do que um produto mercadológico de música popular.

As pinturas de Tattersfield remetem a uma determinada estética recorrente na produção gráfica de capas dos LPs de música popular, em que há uma obra de arte ao invés de uma fotografia. No esforço de buscar a referência que Tattersfield possa ter tido no seu processo criativo, encontrou-se na discografia de João Gilberto uma provável fonte. Na figura abaixo, a

capa do LP *Getz/Gilberto* (1964) apresenta a pintura abstrata *Alla Africa*, da artista plástica expressionista Olga Albizu, que se aproxima daquela feita por Tattersfield para a capa do LP *Inútil Paisagem* (1964), ilustrada na figura anterior. Interessante notar que as duas pinturas abstratas, tanto a de Albizu quanto a de Tattersfield, compõem capas de discos que têm como repertório composições de Jobim, que é um compositor atrelado a um imaginário musical de arte, erudição, prestígio e sofisticação.

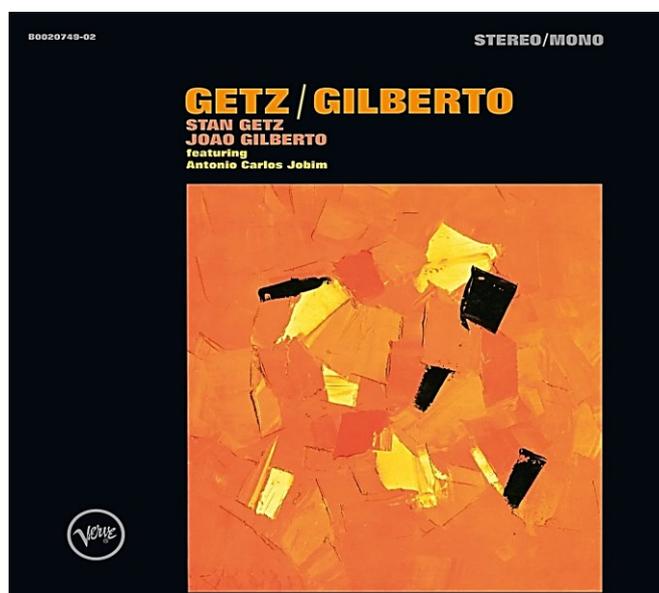


FIGURA 62: Capa LP *Getz/Gilberto*. Fonte: Discogs.com

Mirando para discos de jazz, nota-se aproximações estéticas em suas capas que dialogam com a capa do LP *Coisas*, sobretudo no que concerne ao alto grau de feicismo. A seguir, serão expostas em ordem cronológica capas de sete LPs de jazz lançados nos EUA por três gravadoras (Riverside, Blue Note e Impulse) nas décadas de 1950 e 1960 antes do LP *Coisas* (1965). De início, vale anunciar que o conjunto de capas abaixo apresenta a imagem do artista por meio de fotografia, ao contrário da pintura impressa na capa do primeiro disco de Santos.

A primeira capa é referente ao LP *5 By Monk By 5* (1959), do compositor e pianista Thelonious Monk e seu quinteto, lançado pela gravadora Riverside. Nela, observa-se o rosto do artista em perfil, por meio de fotografia em preto e branco, somente com a face iluminada, de boca fechada, com semblante sério e olhos quase fechados, e nota-se um indício de traje formal no canto inferior direito. No aspecto gráfico textual, a atenção volta-se para o título do disco, que traz de forma entremeada o sobrenome do artista, tendo o nome da gravadora, da produtora e o tipo de mixagem (*stereophonic*) como coadjuvantes.

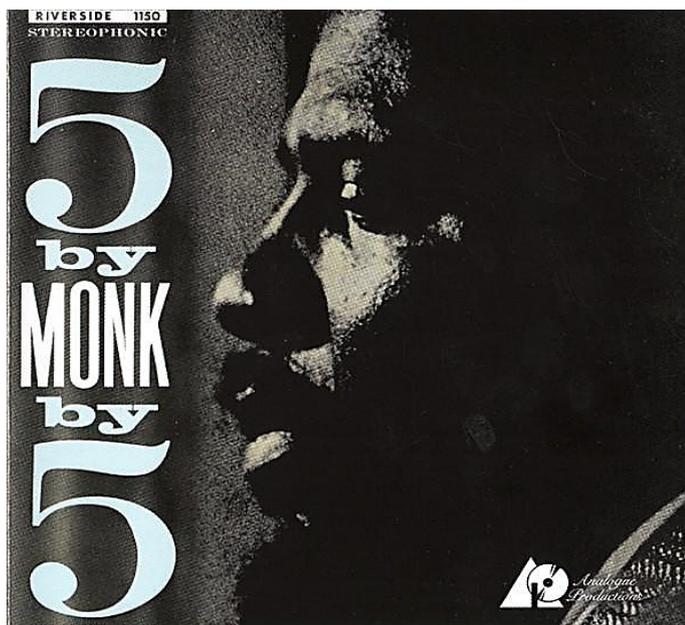


FIGURA 63: Capa LP 5 By Monk By 5. Fonte: Discogs.com

A segunda capa é a do LP *Moanin'* (1959), do baterista Art Blakey e seu grupo *The Jazz Messengers*, lançado pela gravadora Blue Note. A fotografia em tom de sépia apresenta o rosto do artista iluminado e angulado, quase em perfil, com semblante sério, de boca fechada e olhos abertos, com olhar distante e reflexivo. Na imagem, verifica-se a vestimenta formal por meio de paletó, camisa social e gravata. No aspecto gráfico textual, há somente a indicação de três informações, sem hierarquia tipográfica: nome do artista, nome do conjunto e o nome da gravadora.

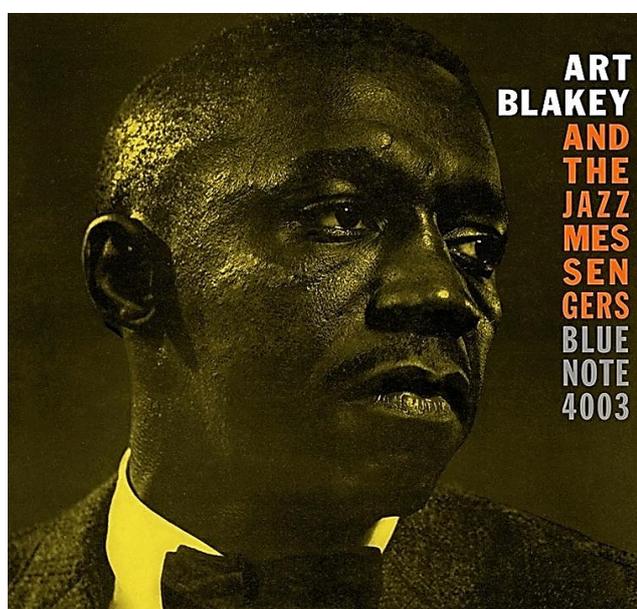


FIGURA 64: Capa LP *Moanin'*. Fonte: Discogs.com

A terceira capa refere-se ao LP *Profile* (1959), do pianista Duke Pearson, lançado pela gravadora Blue Note. Nela, o artista é exibido por uma fotografia de fundo escuro que realça os tons das cores verde e azul, com o delineamento do rosto em perfil (título do disco *Profile* reforça essa perspectiva), com semblante sério de boca fechada e com o olhar distante e atento, tendo a face e a parte superior do corpo iluminadas, revelando o traje formal por meio de paletó, camisa social e gravata. Na parte gráfica textual, observa-se o título do disco, o nome do artista, o nome da gravadora e um pequeno texto trazendo uma espécie de sinopse das características do músico.

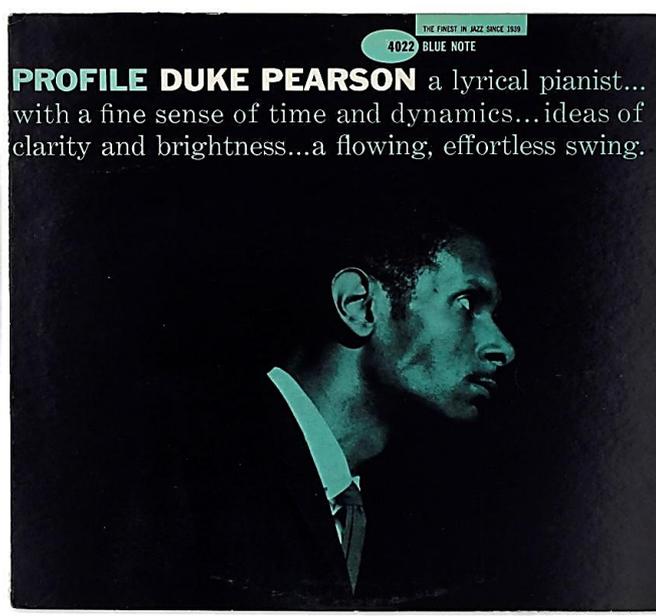


FIGURA 65: Capa LP *Profile*. Fonte: Discogs.com

A quarta capa é a do LP *The Quintessence* (1962), do compositor Quincy Jones e sua orquestra, lançado pela gravadora Impulse. A fotografia de fundo escuro em tom de sépia apresenta o rosto do artista angulado e parcialmente iluminado, com olhar distante e semblante sério, de boca fechada. Há leves indícios da presença de traje formal. No aspecto gráfico textual, encontram-se quatro informações: nome do artista e orquestra, título do disco, nome da gravadora e tipo de mixagem (*stereo*).



FIGURA 66: Capa LP *The Quintessence*. Fonte: Discogs.com

A quinta capa refere-se ao LP *Statements* (1962), do vibrafonista Milt Jackson e seu quarteto, lançado pela gravadora Impulse. A fotografia em tom de sépia com plano de fundo escuro expõe o rosto do artista de perfil, somente com a face iluminada, fazendo com que o resto da cabeça não seja delineado, com semblante sério, de boca fechada e olhar distante, reflexivo. Na parte gráfica textual, há quatro informações: título do disco, nome do artista e a formação grupal, nome da gravadora e tipo de mixagem (*stereo*).

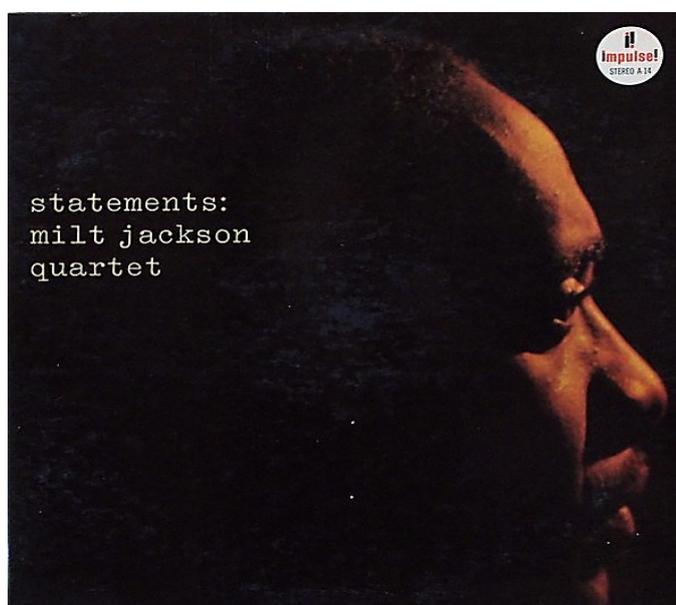


FIGURA 67: Capa LP *Statements*. Fonte: Discogs.com

A sexta capa é do LP *A Love Supreme* (1965), do compositor e saxofonista John Coltrane, lançado pela gravadora Impulse. Na fotografia em preto e branco com plano de fundo majoritariamente escuro, o artista é apresentado em perfil com rosto em semblante sério, de boca fechada e olhar distante e preocupado, e com traje formal vestindo paletó e camisa social. Na parte gráfica textual, nota-se as informações relativas ao título do disco, nome do artista, nome da gravadora e tipo de mixagem (*stereo*).

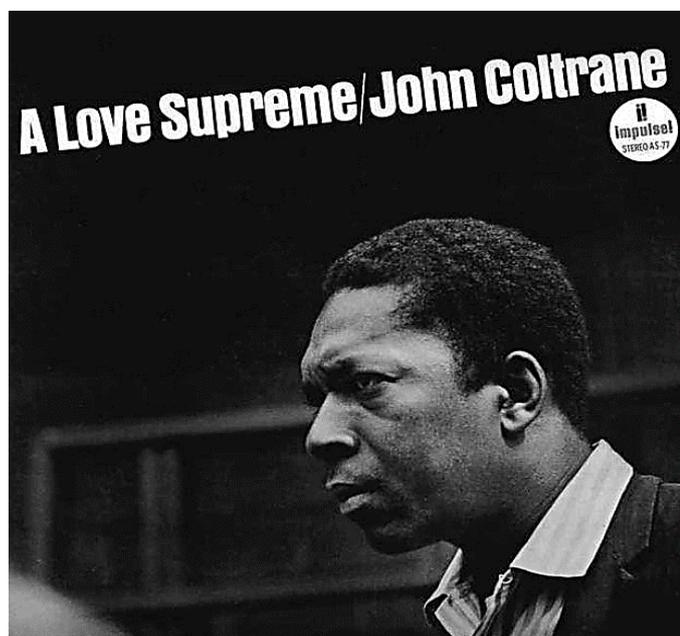


FIGURA 68: Capa LP *A Love Supreme*. Fonte: Discogs.com

A sétima, e última, capa refere-se ao LP *Blue Spirits* (1965), do trompetista Freddie Hubbard, lançado pela gravadora Blue Note. Nela, a fotografia com realces dos tons azul e verde apresenta o artista em perfil com somente uma pequena parte da face iluminada, tendo o resto da cabeça escurecida sem contorno, com semblante sério, de boca fechada e olhar distante e reflexivo. No aspecto gráfico textual, são indicadas informações relativas ao nome do artista, título do disco, nome da gravadora e tipo de mixagem (*stereo*).

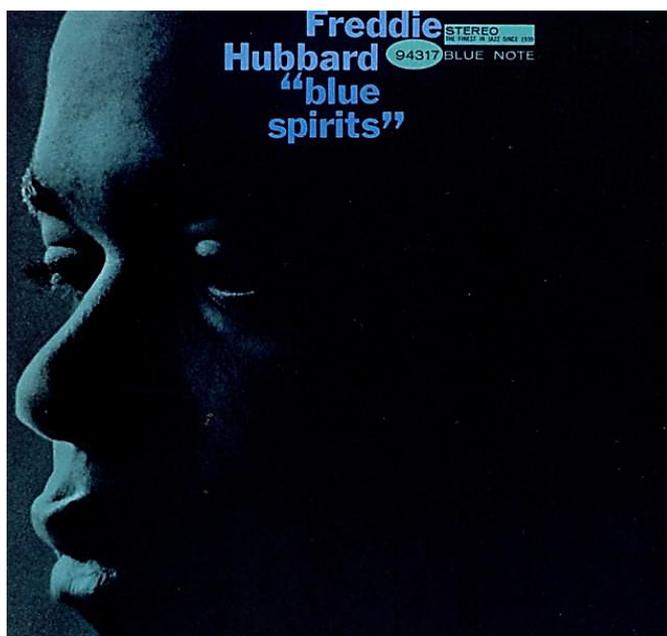


FIGURA 69: Capa LP *Blue Spirits*. Fonte: Discogs.com

Observa-se, em primeiro lugar, as seguintes semelhanças com a capa do LP *Coisas*: a) rosto do artista em perfil; b) semblante sério e reflexivo, de olhar distante, sem contato visual com o espectador; c) boca fechada, sem sorrisos; d) plano de fundo predominantemente escuro; e) tratamento duo tônico (em duas cores) da imagem; e f) economia das informações textuais, indicando nome do artista, título do disco, nome da gravadora e tipo de mixagem, basicamente.

Em segundo lugar, nota-se que os rostos não estão integralmente expostos, havendo sempre uma parte oculta, seja por conta do ângulo ou da luz, configurando, por vezes, quase uma silhueta, com um contorno indefinido da cabeça. Outra convergência é a ausência de cor natural nas imagens, estando seja em espécies de sépia, em preto e branco ou com realces de azul e verde. Atrelado a isso, os retratos dos músicos sem a presença de seus instrumentos musicais no enquadramento e trajando roupas formais destacam a figura do artista compositor, centrado na sua obra, criando uma estética que remete ao ambiente do jazz estadunidense da costa leste, principalmente da cidade de Nova Iorque<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Todos os sete LPs ilustrados por suas capas foram gravados na costa leste estadunidense, seja na cidade de Nova Iorque ou em Englewoods Cliffs, no estado de Nova Jersey.

Com relação à contracapa do LP *Coisas*, a fotografia nela contida remete, em primeiro momento, às contracapas de dois discos lançados pela Verve Records e gravados em Nova Iorque: *The Composer of Desafinado Plays* (1963), de Jobim, e *Getz/Gilberto* (1964), de João Gilberto e Stan Getz. No primeiro, a contracapa exhibe o compositor Jobim nos bastidores das gravações em meio a cabos, pedestais e microfones.

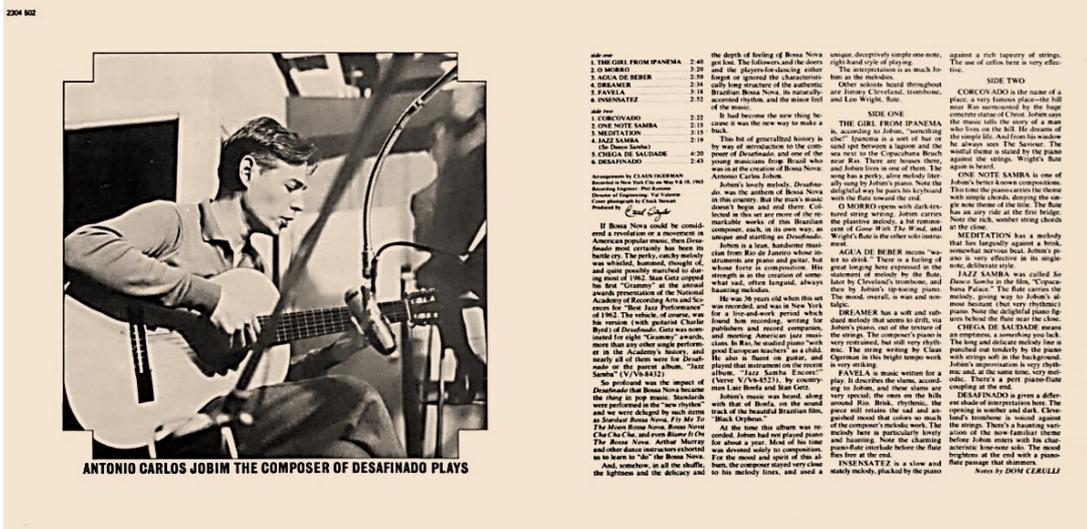


FIGURA 70: Contracapa LP *The Composer of Desafinado Plays*. Fonte: Discogs.com

No segundo, a contracapa traz a fotografia de David Zingg, a qual reúne Gilberto, Jobim e Getz nos bastidores das gravações em um momento despojado de ensaio.

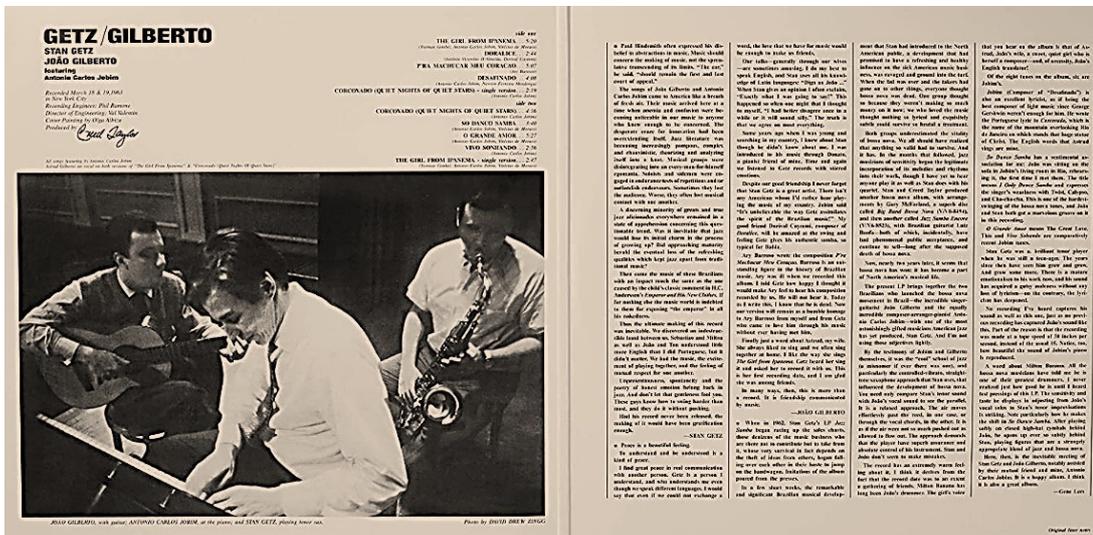


FIGURA 71: Contracapa LP *Getz/Gilberto*. Fonte: Discogs.com

Além disso, a contracapa do LP *Coisas* também se aproxima de fotografias capturadas por Francis Wolff, um dos proprietários da *Blue Note*, durante os anos 1950 e 1960 em Nova Iorque. Nas duas fotografias abaixo, Wolff manteve-se nas salas de gravação do estúdio retratando músicos de jazz durante as pausas entre os *takes*, de maneira espontânea e sem planejamento<sup>35</sup>. Na primeira, o saxofonista John Coltrane é capturado pelas lentes de Wolff durante a gravação do LP *Blue Train* (1957), de Coltrane.



FIGURA 72: John Coltrane fotografado por Francis Wolff (1957).

Na outra fotografia, o saxofonista Dexter Gordon e o pianista Sonny Clark são capturados pelas lentes de Wolff nos bastidores da gravação do LP *A Swingin' Affair* (1962), de Gordon.

---

<sup>35</sup> Algumas dessas fotografias tornavam-se imagens de capa dos LPs, geralmente com ampliação em direção ao rosto do artista e tratamento de cor, como é o caso de John Coltrane na figura X, capa de *Blue Train* (1957).

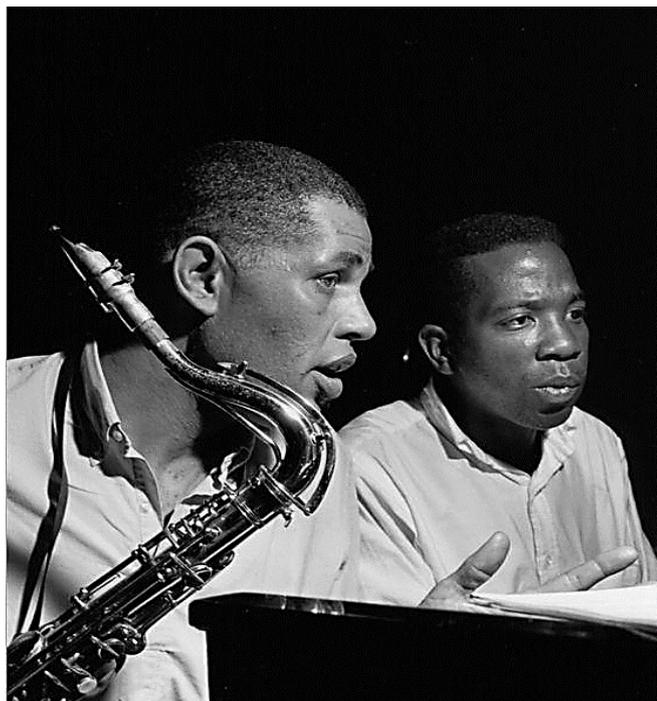


FIGURA 73: Dexter Gordon e Sonny Clark fotografados por Francis Wolff (1962).

A partir das contracapas e fotografias acima, percebe-se uma provável intenção de construir um tipo de imaginário visual sobre improvisação na contracapa do LP *Coisas*, em que a fotografia de Santos nos bastidores suscita uma sensação de espontaneidade e indica movimento e interação dentro do ambiente de gravação do disco.

O LP *Coisas* transmite, através de sua visualidade, a ideia de um produto artístico que, embora circule no mercado fonográfico da música popular, galga um *status* de exclusividade, o que pode ser interpretado a partir de sua capa. A imagem de Santos em perfil traz elementos empíricos de um músico formal, intimista e centrado na sua obra, visto que está sem o porte de um instrumento, e a sua apresentação na forma de pintura reforça a condição de artista, estabelecendo uma espécie de filtro distintivo. Por outro lado, a aproximação com a estética da bossa nova e do jazz se faz por meio das referências visuais aqui especuladas na concepção fotográfica da contracapa, propondo informalidade, despojamento e espontaneidade segurando seu saxofone em uma das mãos e gesticulando na outra.

Dessa forma, a análise visual do LP *Coisas*, a partir das interfaces entre sua capa e contracapa, aponta para um produto que vende a imagem de um músico que é híbrido. Na capa, Santos é apresentado, através de uma pintura, enquanto compositor sério, cerebral e formal que se propõe a fazer arte. Já na contracapa do disco, ele é visto como um instrumentista informal,

interativo e despojado, por meio de um registro fotográfico dos bastidores. Esse caráter híbrido construído sobre a imagem de Santos no LP *Coisas* provê uma aproximação do disco com a música popular afro americana produzida na costa leste dos Estados Unidos, mais especificamente em Nova Iorque, durante as décadas de 1950 e 1960.

### 3.3 Interfaces visuais: o LP *Maestro*

A capa do LP *Maestro*, elaborada pelo designer gráfico Paul Bruhwiler, apresenta o Palácio do Congresso Nacional, que está localizado no Distrito Federal e integra a Praça dos Três Poderes, representando a separação do executivo, judiciário e legislativo na república democrática de direito. O edifício, que se impõe pela sua verticalidade, pode ser interpretado como um símbolo de modernidade ao englobar a concepção urbanística que erigiu a cidade de Brasília. Inaugurada em 1960, a construção foi concebida pelo urbanista Lúcio Costa e projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, ambos expoentes do modernismo urbanístico/arquitetônico brasileiro que concretizaram a ideia do ex-presidente Juscelino Kubitschek de construir prédios públicos de destaque na então nova capital federal. Faz-se pertinente notar as cores que compõem graficamente a capa do LP: verde, amarelo, azul e branco. Assim, a capa faz referência cromática à bandeira do Brasil.

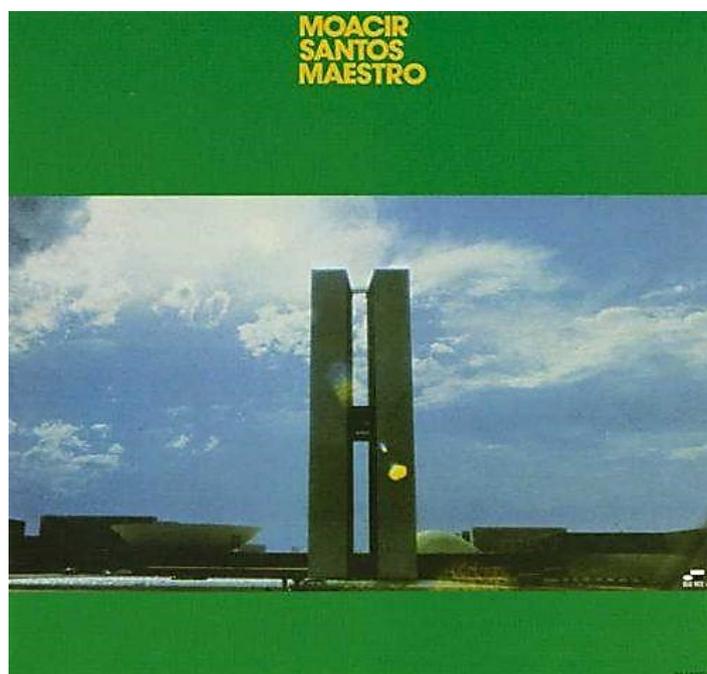


FIGURA 74: Capa LP *Maestro*. Fonte: Discogs.com

No gráfico do título, as palavras “Moacir”, “Santos” e “Maestro” estão alinhadas verticalmente, sugerindo a constatação: Moacir Santos é maestro. A palavra “maestro”, representando a regência, o comando, o controle musical, localiza-se acima da fotografia em que está a edificação.

O fundo do LP *Maestro* mostra Santos sem camisa, com pulseira, olhando diretamente para a câmera e segurando um xquerê nas mãos, instrumento percussivo de origem africana.

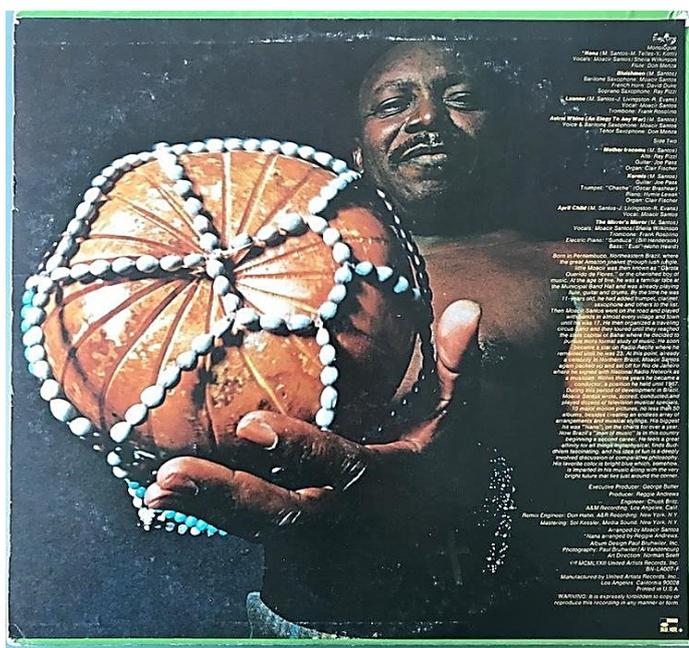


FIGURA 75: Fundo LP *Maestro*. Fonte: Discogs.com

A versão brasileira do LP *Maestro* foi produzida e distribuída pela Som – Indústria e Comércio S/A em 1973. Na capa abaixo, Santos aparece de perfil, olhando para o alto, e tem nas mãos um xquerê. O plano de fundo gráfico é um céu ensolarado com nuvens e o sol está encoberto pela fotografia.

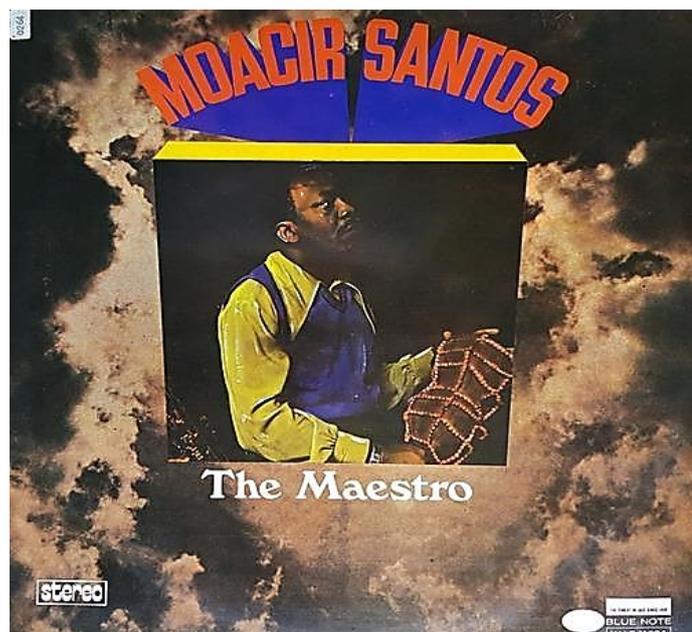


FIGURA 76: Capa LP *Maestro* versão brasileira. Fonte: Discogs.com

O fundo da versão brasileira do LP *Maestro* exibe Santos sentado olhando para a câmera e portando uma pulseira no antebraço esquerdo. Nota-se a presença de um saxofone barítono, dois xequerês e uma baqueta.

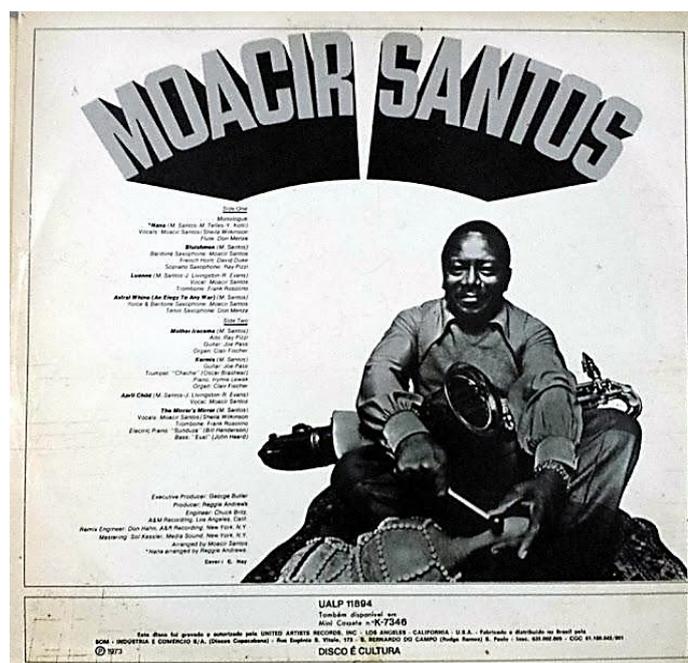


FIGURA 77: Fundo LP *Maestro* versão brasileira. Fonte: Discogs.com

A presença de elementos urbanos como símbolos modernistas foi utilizada em outras capas lançadas pela Blue Note, a gravadora do LP *Maestro*. A seguir, serão cronologicamente expostas quatro capas lançadas pela gravadora antes do lançamento de *Maestro* (1972) que trazem elementos visuais relacionados à urbanidade enquanto expressão moderna e que se aproximam com a capa do disco.

A primeira capa refere-se ao LP *Midnight Sun* (1960), do saxofonista Lou Donaldson. Nela, a fotografia na modalidade paisagem exibe um local metropolitano com prédios robustos e outros pontiagudos à beira de uma baía ou rio, similar à vista aquática noturna que se tem da Ilha de Manhattan, Nova Iorque, uma vez que o disco foi gravado relativamente perto, em Nova Jersey, e mixado/masterizado em Nova Iorque. O título *Midnight Sun* suscita o impacto visual que a iluminação elétrica causa durante a madrugada: o sol da meia noite. Nota-se, na imagem, a presença de diversas luzes ligadas no interior dos edifícios e centros empresariais e alguns de seus espelhamentos na água.



FIGURA 78: Capa LP *Midnight Sun*. Fonte: Discogs.com

A segunda capa é a do LP *Goin' Up* (1961), do trompetista Freddie Hubbard. A fotografia em preto e branco retrata o artista com um plano de fundo composto por edificações simples, funcionais, com linhas retas e que aparentam ser grandes e feitas de concreto, aço e vidro – a tríade de materiais considerada tipicamente moderna. Igualmente ao LP *Midnight Sun*, o *Goin' Up* também foi gravado em Nova Jersey e mixado/masterizado em Nova Iorque e, por isso, a locação da fotografia de sua capa provavelmente situou-se na cidade de Nova Iorque.

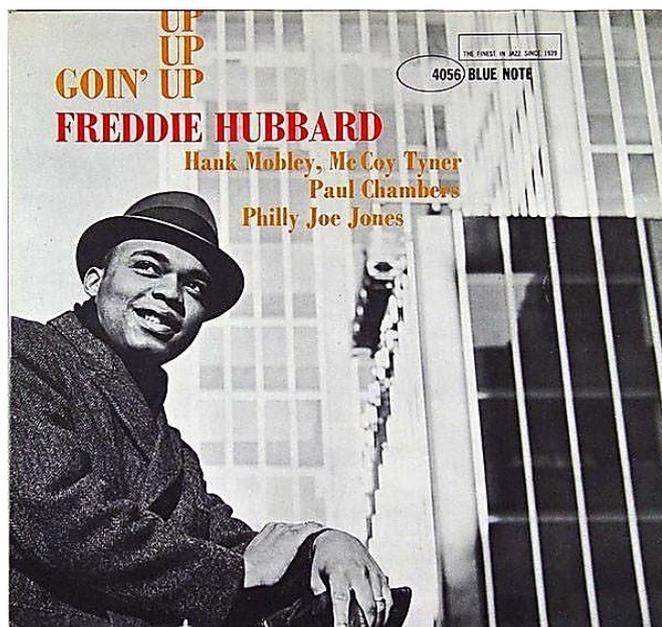


FIGURA 79: Capa LP *Goin' Up*. Fonte: Discogs.com

A terceira capa é referente ao LP *Inventions & Dimensions* (1964), do compositor e pianista Herbie Hancock. Nela, o artista encontra-se sozinho, trajado formalmente segurando um jornal dobrado com os braços fechados e as pernas abertas no asfalto em cima das extensas e retas linhas de trânsito, cercado por carros e edificações bastante parecidas, com linhas retas e janelas de vidro. Quanto à locação, pode-se afirmar que a fotografia foi capturada no centro comercial de Nova Iorque, na East 41st Street<sup>36</sup>. Nesta capa, há a presença de cinco elementos urbanos modernos: periódico impresso, asfalto, trânsito, automóvel e edificação.

<sup>36</sup> Através desta publicação em sua conta do Twitter, Herbie Hancock divulgou uma das fotografias que fazem parte do ensaio para a capa do LP *Inventions & Dimensions*, feito por Francis Wolff em 1963, informando a locação: <https://twitter.com/herbiehancock/status/1231633167288872960>.

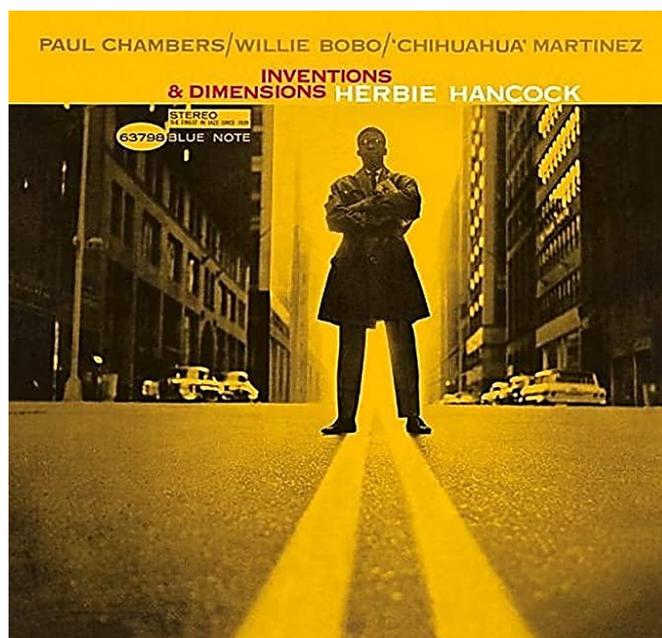


FIGURA 80: Capa LP *Inventions & Dimensions*. Fonte: Discogs.com

Por último, a quarta capa pertence ao LP *Reach Out!* (1968), do compositor e saxofonista Hank Mobley. Na fotografia, a Torre Eiffel encontra-se ao fundo da imagem com o artista trajado formalmente, porém numa postura despojada e com um sorriso. A Torre Eiffel, localizada em Paris, França, foi inaugurada em 1889 e constitui-se como um elemento urbano moderno de forte referência mundial.

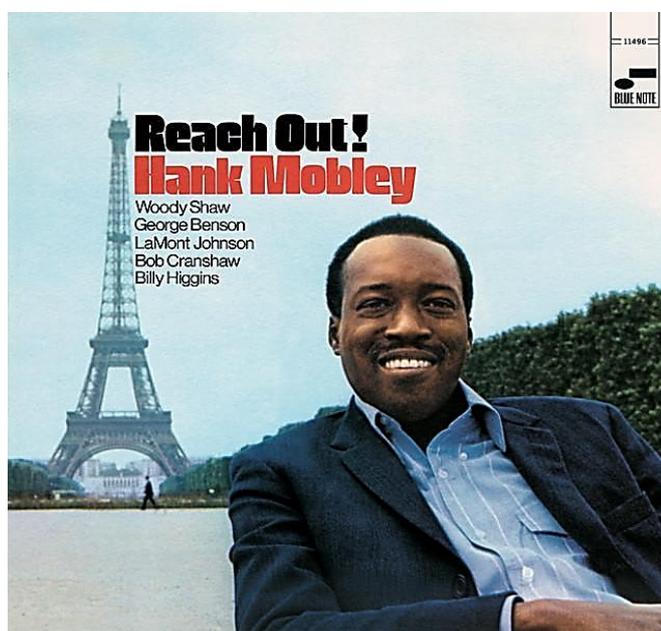


FIGURA 81: Capa LP *Reach Out!*. Fonte: Discogs.com

O conjunto das quatro capas apresentado acima se aproxima da capa do LP *Maestro* por meio dos seguintes aspectos. Em primeiro lugar, o tipo de coloração é um elemento convergente na maioria das capas, com uma variedade de cores e o uso de luz solar natural, por conta dos espaços abertos, ao ar livre. Verifica-se, também, a modalidade fotográfica de paisagem, em que a figura humana perde exclusividade e, em alguns casos, desaparece.

Em segundo lugar, nota-se a presença de construções urbanas em todas as figuras, seja em primeiro plano ou não. Assim, a dimensão vertical é destacada, tanto nas edificações, quanto na torre, em que sua altura é bastante superior à sua largura. Há semelhanças, também, com relação às localidades demonstradas nas capas, que são emblemas modernos das metrópoles Nova Iorque e Paris.

Os títulos dos LPs reafirmam elementos modernos no que tange a verticalidade das construções urbanas. Em algumas capas, detecta-se a associação dos títulos com a altura por meio de seus significados e disposições gráficas. O título *Goin' Up*, traduzido como “subindo”, localizado no topo esquerdo da imagem com a repetição do termo “up” na edificação que está cortada no enquadramento, produzindo o efeito de crescimento vertical, subindo mais e mais, ou seja, a altura é tanta que a fotografia não consegue capturar. Já o título *Reach Out!*, traduzido como “alcançar!”, posicionado no topo da Torre Eiffel, em negrito, causa o efeito imperativo e exclamativo de êxito na conquista de um objetivo relacionado à verticalidade: chegar ao topo.

Nesse sentido, a ideia de hierarquia através da verticalidade está presente na capa do LP *Maestro*, em que o termo “maestro” se encontra em posição superior àquela da edificação localizada no Distrito Federal, representando o controle musical. Isso pode sugerir uma posição de liderança da figura do maestro, na interpretação de Santos possuir uma distinção em relação a outros músicos em geral. Indo mais além, a composição gráfica da capa também dá margem à ideia de poder e de representação brasileira do artista, na medida em que o termo “maestro” está acima de um dos principais símbolos da autoridade pública brasileira, o Palácio do Congresso Nacional.

Ainda na capa do LP *Maestro*, verifica-se a presença de um céu ensolarado com nuvens sem a presença do sol. Ele está acima, quase na mesma direção das palavras “Moacir Santos Maestro”. E na capa da versão brasileira do disco, a fotografia de Santos está posicionada justamente onde está o sol, substituindo-o: é como se o artista fosse o sol, o que torna possível a associação entre o posto de maestro e a centralidade do astro rei sol nas duas capas.

No fundo do LP *Maestro*, a pele negra do compositor reafirmada pela ausência de roupa na parte superior do corpo e somada ao fundo escuro da fotografia sugere a transmissão de uma imagem estereotipada do músico negro brasileiro. O enquadramento do retrato de Santos possui baixa taxa de feicismo, em que a atenção do olhar se dirige aos atributos corporais e sensuais do artista, convergindo com o imaginário do corpo negro em exibição. Pelo semblante de Santos, pode-se interpretar que ele está apresentando o xequerê ao ouvinte estadunidense, como se ele fosse representante da cultura africana. Em primeira análise, isso contrasta com a capa do disco, pois a ideia de modernidade exemplificada pelo Palácio do Congresso Nacional se afasta do músico afro brasileiro sem camisa portando um instrumento de percussão tradicional e rústico – não associado à zona urbana.

Já no fundo da versão brasileira, encontra-se um Moacir Santos ambivalente, híbrido: pouso para a foto trajado formalmente com camisa social que cobre os braços, mas está sentado e leva uma pulseira no lado esquerdo; tem o saxofone barítono no colo, instrumento melódico, das alturas, mas há dois xequerês em sua frente e está segurando uma baqueta.

A análise visual do LP *Maestro* e suas interfaces aponta para diferentes símbolos de modernidade atuando por meio das capas dos discos. Os elementos urbanos presentes nas outras capas dos LPs lançados pela Blue Note se justificam pelo fato de o jazz estadunidense ter se estruturado enquanto música popular mercadológica no ambiente metropolitano, mesmo se configurando enquanto expressão da cultura afro americana. No entanto, a obra de Santos possui aspectos que remetem à música de matriz africana de maneira mais evidente, carregando um teor de tradição. Assim, o símbolo moderno que está na capa do LP *Maestro* funciona de maneira distinta daqueles contidos nos outros discos, uma vez que a cidade de Brasília pode ser vista como uma representação do urbano que se distancia das metrópoles norte americana (Nova Iorque) e europeia (Paris).

O fundo do LP *Maestro* traz o elemento de tradição e complementa o símbolo de modernidade apresentado na capa, corroborando a possibilidade interpretativa da coexistência dessas duas estéticas na obra de Santos, na medida em que ele é maestro metropolitano moderno, num primeiro olhar, mas “no fundo” é um músico africano tradicional, também. Sendo o LP um produto que possui a visualidade como importante veículo de venda, deve-se levar em conta a construção estratégica de sentidos que ela produz e considerar as contradições de um possível olhar estereotipado sobre o Brasil engendrado pelo produtor estadunidense do disco.

Quanto à visualidade da versão brasileira do LP *Maestro*, considerando capa e fundo, percebe-se a continuidade da construção imagética de Santos por meio da ambivalência entre o moderno e o tradicional, suscitando também o encontro entre o urbano e o rural, o “sofisticado” e o “rústico”. Na capa do disco, é interessante notar o detalhe na mudança do título para *The Maestro*, traduzido como “O Maestro” – não é qualquer maestro, é o que carrega aquela ambivalência.

Portanto, as visualidades que compõem o LP *Maestro*, nas suas duas versões, fornecem elementos empíricos que permitem a compreensão de uma ambivalência de sentidos considerando a relação entre capa e fundo. A modernidade, de um lado, e a tradição, de outro, apontam para uma dupla dimensão da obra de Santos.

### 3.4 Aspectos visuais e aurais nos LPs de Moacir Santos e a noção de *Atlântico Negro*: aproximações e interfaces

As associações visuais que foram sugeridas no decorrer deste capítulo aliadas à análise dos fonogramas realizada no capítulo anterior apontam para a hipótese geral desta dissertação de que os LPs *Coisas* e *Maestro* remetem a uma estética afro diaspórica, abordando a diáspora africana como fenômeno fundamental de entendimento da música popular das américas. Por isso, o objetivo deste tópico é indicar dados iniciais de discussão, de forma não resolutiva e, portanto, no campo hipotético, para refletir sobre a estética musical da diáspora africana enquanto elemento integrador dos LPs de Santos por meio de suas auralidades e visualidades.

Há uma extensa literatura sobre o tema da diáspora africana e sua relação com a música, mas para os propósitos e limites desta dissertação serão considerados os pensamentos de Gilroy (2012), Döring (2018) e França (2015).

Ao formular a ideia de um atlântico negro em que há uma hibridação das identidades raciais e culturais, Gilroy (2012) afirma que a música ocupa um lugar crucial na cultura da diáspora africana moderna e ocidental:

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritos negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental (GILROY, 2012, p. 161).

A ideia de dupla consciência, originalmente pensada por Du Bois (1868 – 1963), foi articulada por Gilroy (2012) na reflexão sobre a cultura do atlântico negro e a condição identitária afro americana em consequência da diáspora, em que as tradições europeias e africanas coexistem. Segundo ele, “esforçar-se por ser ao mesmo tempo europeu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência” (GILROY, 2012, p. 33). O autor aborda a dupla consciência no âmbito musical por meio de uma espécie de bi musicalidade, a qual capacita o músico afro americano de se expressar pelos padrões europeu e africano. Assim, a habilidade musical propiciada pela dupla consciência permite, por exemplo, que um músico domine a escrita e leitura musicais centradas na partitura e interaja bem em um contexto de prática musical que exija entrosamento através de improvisações e olhares constantes entre os executantes.

Gilroy (2012), como proponente mais fecundo do conceito de dupla consciência, após Du Bois, inspirou uma série de novas interpretações e usos em contextos culturais diversos, como é o caso da abordagem de Döring (2018). A autora comenta a utilização da dupla consciência nas estéticas musicais europeias e africanas:

As estéticas musicais europeias e africanas são duas estratégias quase opostas, porém podem ser dois caminhos complementares que de forma alguma se excluem, porque oferecem muitas qualidades intrínsecas, aplicadas ao fazer, aprender e apreciar musical. Ambas as formas representam soluções, criações e bases teóricas complementares que na realidade levariam a uma criação musical mais competente, literalmente em todos os sentidos (DÖRING, 2018, p. 150).

Döring (2018, p. 151) considera a diáspora africana como um “complexo político, histórico, sociocultural e artístico” responsável por originar inúmeras criações musicais que se consagraram nas culturas afro latinas, crioulas e mestiças. De acordo com a autora, no âmbito musical o fenômeno diaspórico propiciou a “emergência de centenas de gêneros e estilos musicais e dançantes que mais tarde seriam eternizados na história do blues e jazz, dos ritmos afro cubanos, sambas brasileiros entre muitos outros (...)” (DÖRING, 2018, p. 151).

Segundo Döring (2018), a música popular produzida nas américas no século XX sintetiza diversas culturas que se interagiram na forma de adição, complemento e contraste. A pesquisadora argumenta que a coexistência de variados posicionamentos culturais pode somar, complementar e contrastar, uma vez que essa dinâmica é própria da cultura - a redefinição contínua dos indivíduos e grupos, fenômeno que a história social da cultura se dedica a

investigar (DÖRING, 2018, p. 146)<sup>37</sup>. De acordo com a autora, a música oriunda dessa síntese cultural não apresenta um caráter dualista, mas sim formador de uma terceira via:

A história sociocultural trata de sujeitos que vem de lugares, migram, e/ou são forçados a buscar novos contextos, muitas vezes dando continuidade ao que aprenderam, vivenciaram, e outras vezes rompendo com o que herdaram, e ainda como terceira via, criando sínteses, gerando novos caminhos, tradições culturais, nesse caso, musicais (DÖRING, 2018, p. 146).

Em complemento, França (2015) afirma que o processo complexo de construção cultural do atlântico negro demonstra a dimensão racional da música resultante em contraposição ao imaginário de que a música negra é produzida e executada sem rigor:

A chama *música negra* foi muitas vezes entendida como “espontânea”, ou “natural”, algo como um talento inato dado por concepções totalizantes de raça ou de nação. Essa naturalização de uma musicalidade densamente trabalhada como foi a “música negra”, ignora a rica genealogia de todo um processo de *racionalização* (nos termo de WEBER, 1967) desta música, operada por músicos de diversas origens e períodos históricos (FRANÇA, 2015, p. 130).

Nesse sentido, a ideia de uma dupla consciência musical pode ser agenciada como elemento teórico para uma compreensão mais aprofundada da dimensão estética da produção de Santos, na medida em que o compositor demonstra domínio nas expressões musicais das tradições europeias e africanas. França (2015) considera Santos como um músico portador de erudição negra, pois “sem descuidar da formação e do ensino de música erudita, Moacir mostrou-se principalmente interessado na composição do que ele chamava de ‘música negra’, desde seu primeiro álbum, o emblemático *Coisas*, de 1965” (FRANÇA, 2015, p. 96). Convergingo com as ideias de dupla consciência musical apresentadas anteriormente por Gilroy (2012) e Döring (2018), França (2015) ratifica e identifica a complementaridade entre as tradições musicais europeia e africana por meio da opinião de Santos em entrevista ao autor:

Ele (Moacir Santos), no entanto, faz questão de frisar que “avançou mais” que Jobim não apenas de forma intuitiva, por ser negro, mas principalmente por haver estudado musicologia a fundo, o que lhe permitiu desenvolver plenamente as características *negras* de sua música.

Longe de corroborar o senso comum tradicional no Brasil, que reservaria ao negro apenas uma musicalidade intuitiva e *corporal*, em oposição ao estudo *intelectual* do branco, Moacir entende que é justamente o seu estudo aprofundado musicológico

---

<sup>37</sup> Sobre a temática da história social da música, averiguar o texto *Social History and Music History* de Herbert (2003), contido no livro *The Cultural Study of Music: a critical introduction*. Nesse trabalho, o autor argumenta que as práticas musicais são, usualmente, dependentes das interações sociais, econômicas e culturais.

combinado à sua condição “negróide” que o permitiu “avançar mais” e fazer “música negra” de alto nível artístico, como as *Coisas* (1965) (FRANÇA, 2015, p. 96).

Dessa forma, França (2015, p. 97) considera que a música de Santos expressa o caráter africano através da estrutura rítmica, da harmonia modal e da instrumentação grave e o lado europeu se dá por meio de “ferramentas musicológicas mais sofisticadas”, que conduzem as composições para o “terreno desconhecido da invenção”. Segundo o autor, a música de Santos “não é apenas intuitiva, natural, *corporal* conforme adjetivos que acompanham frequentemente a ideia de *música negra*, mas é fruto de intensa pesquisa e estudo da musicologia ‘erudita’” (FRANÇA, 2015, p. 97).

Além das visualidades e auralidades dos LPs, dois depoimentos de Santos auxiliam nesse esforço especulativo a fim de direcionar, de certo modo, a compreensão dos sentidos de diáspora africana e dupla consciência musical em sua obra. O primeiro deles foi extraído de uma entrevista dada ao programa televisivo *Alô Brasil, Aquele Abraço* em 1987 na cidade de Pasadena, Califórnia, na qual o artista residia<sup>38</sup>. Já o segundo depoimento foi proferido cinco anos depois, em 1992, também extraído de uma entrevista, desta vez no programa da TV Cultura chamado *Arranjadores* na edição especial *Jazz Sinfônica e Moacir Santos com a Banda Savana*<sup>39</sup>.

No primeiro depoimento, Santos expressa de maneira explícita, nas partes grifadas, a separação entre sua obra popular e erudita, considerando esta última como seu “sonho”, a influência do jazz e sua identidade africana.

Entrevistadora: Maestro, o que o fez permanecer aqui nesse país (EUA) por tanto tempo?

Santos: Foi eu não querer voltar ao Brasil. A outra coisa foi que eu pensei que já havia feito quase tudo que eu queria explorar no Brasil. Não foi, mas eu pensava (...). Então, estava pensando em me aposentar (...) e **apontei meu sonho para escrever música erudita** (grifo nosso).

E: Como é a junção da musicalidade brasileira com o jazz, a música americana, para você?

---

<sup>38</sup> Link do vídeo no YouTube: [www.youtube.com/watch?v=azLWx0objIY](http://www.youtube.com/watch?v=azLWx0objIY) – trecho da minutagem (3’41” – 5’20”). Acesso: maio, 2023.

<sup>39</sup> Link do vídeo no YouTube: [www.youtube.com/watch?v=dMYN-r\\_jLGM](http://www.youtube.com/watch?v=dMYN-r_jLGM) – trecho da minutagem (29’30” – 30’07”). Acesso: maio, 2023.

S: Desde garoto, ficava fascinado quando ouvia a música americana. Então, **toda a minha brasilidade e descendência de africano que eu tenho carrego comigo também a música americana que sempre ouvi. Isso explica toda a minha composição, a popular, com essas linhas, com essa mistura de brasilidade e americanidade** (grifo nosso).

O segundo depoimento, meia década após o anterior, apresenta uma auto definição identitária de Santos que manifesta, através do trecho grifado, sua própria dupla consciência musical, em que o artista se distingue dos demais músicos de origem africana por ter se aprofundado na erudição, que é europeia, segundo ele.

Entrevistador: O que é diferente em Moacir Santos?

Santos: Vamos começar que, primeiramente, eu sou africano. Agora, acredito que quando o africano de origem é músico, ele está sempre demonstrando, dando uns traços... deixando transparecer uma atmosfera de África. **No meu caso, é um pouco diferente porque eu me envolvi na erudição e o mundo todo sabe que a erudição nasceu na Europa** (grifo nosso).

Por meio desse depoimento, Santos demarca seu lugar enquanto compositor de uma música negra que não se faz somente pelo seu estereótipo relacionado ao aspecto rítmico, percussivo, que advém do corpo e da intuição. Dessa forma, o artista se enquadra como compositor de uma música afro americana que é, também, cerebral, oriunda da erudição e planejada através da escrita.

Portanto, o conjunto de elementos empíricos agenciados neste trabalho fornecem subsídios para sugerir que a obra de Santos, por meio dos LPs *Coisas* e *Maestro*, carrega características aurais e visuais de uma música afro diaspórica. No capítulo I, a literatura arrolada já encaminha o entendimento para uma dimensão dupla na obra do compositor. No capítulo II, a análise empírica das fontes, por meio das auralidades dos fonogramas, traz aspectos de dupla consciência nos LPs envolvendo as questões rítmicas, harmônicas, formais, texturais e espaciais. Por fim, neste capítulo III, as visualidades das fontes, por meio das capas, fundos e contracapas dos LPs, também apontam para traços ambivalentes, que provocam a discussão sobre a coexistência de símbolos tradicionais e modernos, remetendo-os aos imaginários visuais das culturas musicais africana e europeia.

## Conclusão

Nesta seção final, busca-se tecer considerações finais acerca dos resultados obtidos ao longo desta dissertação e, para tal, convém retomar as discussões realizadas nos três capítulos. E, por fim, é proposta uma ideia temática para futuros trabalhos acadêmicos.

No capítulo I, o levantamento literário da pesquisa acadêmica sobre Santos permitiu delinear um perfil do campo de estudos sobre o tema no Brasil. Assim, constatou-se que o campo de estudos é incipiente, centrado em pesquisas de oito autores, predominantemente brasileiros, recente, tendo se iniciado, a rigor, com os trabalhos de França (2007) e Gomes (2008), e interdisciplinar, contando com uma pluralidade de abordagens que dialogam com diversas áreas do conhecimento e concentrando-se majoritariamente na área da Música. Além disso, o mapeamento dos trabalhos que têm como tema central a obra de Santos atestou que a maioria das investigações: i) possui foco nas partituras como material de análise musical, ou seja, fontes escritas, sejam elas já publicadas ou a partir de transcrições aurais do material sonoro, como no caso de Bonetti (2014; 2018; 2020); ii) não apresenta análises voltadas para fontes visuais relacionadas à obra de Santos, sendo este tipo de metodologia buscado e adaptado para esta pesquisa a partir de trabalhos de outros autores, como Vicente (2014) e Vidal (2008); e iii) ao delimitar um repertório a ser analisado diante da obra de Santos, concentra seus esforços para refletir somente sobre o álbum *Coisas*, sendo, portanto, o álbum *Maestro* uma fonte praticamente inexplorada no contexto pesquisado.

Por isso, esta dissertação se dedicou a analisar os fonogramas dos LPs *Coisas* e *Maestro* por meio das sonoridades pensadas em dupla dimensão, através dos aspectos aurais e escritos, além de discutir as interfaces entre os aspectos visuais e aurais, abordando a visualidade do disco como importante elemento poético e mercadológico dentro da música popular.

No capítulo II, a análise das sonoridades confirmou o entendimento dos fonogramas a partir de uma dupla dimensão, em que as composições planejadas via notação são acrescidas de estratos sonoros por meio das gravações em fonograma através de quatro tópicos.

No primeiro tópico abordado, constatou-se que as *timelines* configuram-se como elementos rítmicos de estruturação dos fonogramas, transigindo oscilações nos andamentos ao flexibilizar o tempo nas execuções em conjunto para as gravações dos discos. Atestou-se que, apesar de a função cumprida pelas *timelines* ser concebida através do arranjo escrito e

planejado, a percepção aurial por meio dos fonogramas evidencia a centralidade exercida por esses elementos rítmicos nas sonoridades, indicando a sua dupla dimensão.

O segundo tópico analisou os distintos procedimentos de mixagem adotados nos LPs envolvendo as espacialidades das instrumentações nos dois canais de gravação dos fonogramas. Concluiu-se que as mixagens dos fonogramas são manejadas a fim de distribuir as *timelines* em suas possibilidades espaciais e timbrísticas por meio dos canais sonoros, reforçando o papel substancial que esses elementos rítmicos possuem nas sonoridades.

No terceiro tópico, a análise das estruturas formais dos fonogramas do LP *Coisas* considerou os aspectos de dinâmica e textura e verificou-se uma hibridez no uso dessas estruturas. As sonoridades dos fonogramas, entendidas através dos níveis de intensidade e densidade, revelaram ambivalências com relação às estruturas formais, exprimindo simetrias e assimetrias.

O quarto tópico constatou a existência de certo hibridismo harmônico nos fonogramas do LP *Coisas* que permeia usos do modalismo e do tonalismo articulados através das estruturas formais, gerando contraste entre as seções. A hibridez das harmonias demonstrou a ideia de uma dupla dimensão constitutiva da obra de Santos, encadeando as tradições musicais africana e europeia por meio de modalismos e tonalismos, respectivamente.

Dessa maneira, a análise do conjunto do material empírico apresentado no capítulo II permitiu conceber a pertinência da hipótese geral inicialmente lançada, que considera haver uma dupla dimensão na obra de Santos através dos fonogramas selecionados dos LPs *Coisas* e *Maestro*.

No capítulo III, em que foram propostas possibilidades de compreensão do acoplamento entre as dimensões visuais e aurais dos LPs de Santos, concluiu-se que a capa do LP *Coisas* transmite, através de sua visualidade, a ideia de um produto artístico que, embora circule no mercado fonográfico da música popular, ambiciona um *status* de exclusividade. Além disso, foi apurado que a aproximação com a estética da bossa nova e do jazz, por meio das referências visuais especuladas na concepção fotográfica da contracapa do LP *Coisas*, sugere informalidade, despojamento e espontaneidade. Dessa forma, a análise visual do LP *Coisas*, apontou para um produto que vende a imagem de um músico que é híbrido. Essa hibridez construída sobre a imagem de Santos no LP *Coisas* provê uma aproximação do disco com a música popular afro americana produzida na costa leste dos Estados Unidos, mais especificamente em Nova Iorque, durante as décadas de 1950 e 1960.

As visualidades que compõem o LP *Maestro*, nas suas duas versões, forneceram elementos empíricos que confluem para a compreensão de uma ambivalência de sentidos, considerando a relação entre capa e fundo. A modernidade, de um lado, e a tradição, de outro, apontam para uma dupla dimensão da obra de Santos.

Por fim, o último tópico do capítulo III reuniu argumentos que comprovam a hipótese geral desta dissertação, de que os LPs *Coisas* e *Maestro* remetem a uma estética afro diaspórica, abordando a diáspora africana como fenômeno fundamental de entendimento da música popular das américas através da noção de *Atlântico Negro* e do conceito de dupla consciência. Desse modo, esta pesquisa indica a importância das sonoridades dos LPs de Santos como produtos musicais exemplares, resultantes da hibridação africana e europeia em diferentes contextos históricos, culturais e geográficos, formando um amálgama que reúne novas visões de timbre, forma e ritmo, no contexto da música popular gravada.

Finalmente, esta pesquisa suscita novas possibilidades de aprofundamento da discussão sobre prováveis relações entre música e formulação de um projeto alternativo de modernidade amparada na noção de *Atlântico Negro*, pensando a obra de Santos enquanto manifestação desta dimensão afro diaspórica configurada em música popular das américas e expressão cultural emergente do século XX.

## REFERÊNCIAS

### Livros

ADNET, Mário; NOGUEIRA, Zé. *Coisas*: cancionero Moacir Santos. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

ADNET, Mário; NOGUEIRA, Zé. *Ouro negro*: cancionero Moacir Santos. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

AGAWU, Kofi. *The african imagination in music*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm*: musical structure and methodology. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

DIAS, Andrea. *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens*: relatos de uma experiência. Salvador: LeL Produção Artística, 2017.

NKETIA, Joseph. *African music in Ghana*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SHUKER, Roy. *Understanding popular music culture*. Oxford: Routledge, 2008.

## Artigos publicados em periódicos

AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, California: University of California Press, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.

BAHIA, Sergio. Escrita e invenção: a dimensão prática na pesquisa em música popular brasileira. *Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 3, p. 1-23, 2017.

BAHIA, Sergio. Moacir Santos’ Mediations: a Look at His Dialog Between Harmonic Languages. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 38, p. 1-21, 2018.

BONETTI, L. A trilha de Moacir Santos para Os Fuzis no contexto das produções do Cinema Novo e a predominância do silêncio narrativo. *Música Hodie*, Goiânia, v. 20, 2020.

BUTTERFIELD, Matthew. Music Analysis and the Social Life of Jazz Recordings. *Current Musicology*, New York: Columbia University Press, nos. 71-73, p. 324-352, 2002.

CARREIRO, Rodrigo; OPOLSKI, Débora. O espectro do som como ferramenta de análise fílmica. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 12, n. 24, 2022.

DÖRING, Katharina. Estética e filosofia das artes musicais africanas na perspectiva da educação musical na América Latina. *Orfeu*, Florianópolis, v. 3, n. 2, 2018.

GOMES, Fábio. Timelines em “Coisa nº 5” de Moacir Santos. *Orfeu*, Florianópolis, v. 5, n. 2, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/2525530405022020e0009>.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuchando el Passado: Hacia una Historia Social de la Música Popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 33-54, 2007.

INGLIS, Ian. ‘Nothing You Can See That Isn’t Shown’: the album covers of the Beatles. *Popular Music*, Cambridge, v. 20, n. 1, p. 83-97, 2001.

JONES, Steve; SORGER, Martin. Covering music: a brief history and analysis of album cover design. *Journal of Popular Music Studies*, California, v. 11-12, n. 1, p. 68-102, 1999.

KUBIK, Gerhard. Oral notation of some west and central african time-line patterns. *Review of Ethnology*, v. 3, n. 22, 1972.

MENEZES, Enrique. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 70, p. 78-103, 2018.

MONTORE, Marcello; UMEDA, Guilherme. O design da bossa nova: visualidade sonora nas capas de Cesar Villela para a gravadora Elenco. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 80-97, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, São Paulo, n. 157, p. 33-54, 2007.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, USP, p. 87-109, 1999/2000/2001.

SOUZA, Renan; VARGAS, Herom. Capas de discos e a construção de gêneros musicais: a iconografia dos subgêneros da música extrema. *Interim*, v. 28, n. 1, p. 101-129, 2023.

TAGG, Phillip. Analysing Popular Music: theory, method and practice. *Popular Music*, Vol. 2, p. 37-67. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, Recife, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008.

ZAN, José Roberto. Múltiplas abordagens teóricas e metodológicas nos estudos de música popular. *Música Popular em Revista*, v. 8. Campinas, 2021.

### **Trabalhos publicados em anais de eventos científicos**

BAIA, Silvano. *Estudos sobre música popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico*. In: XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação (ANPPOM), 2005, Rio de Janeiro.

FREITAS, Sérgio Paulo. *Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical*. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação (ANPPOM), 2008, Salvador. 450-457.

GOMES, Luiz; Júnior, Marcos; Medeiros, Ligia; Santana, Valéria. *Princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil*. In: 7º Congresso Internacional de Design da Informação, 2015, São Paulo. 1186-1198.

### **Monografias, teses e dissertações**

BAHIA, Sergio. *Processos composicionais de Moacir Santos: subsídios para uma criação autoral*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

BONETTI, Lucas. *A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BONETTI, Lucas. *Moacir Santos ghostwriter: a composição de trilhas musicais no período norte-americano*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

CARVALHO, José Alexandre. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

DIAS, Andrea. *Mais “coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

FRANÇA, Gabriel. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

FRANÇA, Gabriel. *Sambajazz em movimento: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

FREITAS, Sérgio Paulo. *Que acorde ponho aqui?* Harmonia, prática teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GOMES, Fábio. *Timelines em algumas “Coisas” de Moacir Santos*. Monografia (Bacharelado em Música Popular). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/41349059/Timelines\\_em\\_algunas\\_Coisas\\_de\\_Moacir\\_Santos](https://www.academia.edu/41349059/Timelines_em_algunas_Coisas_de_Moacir_Santos). Acesso em: 09 jun, 2023.

GOMES, João. *“Coisas” de Moacir Santos*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

MOLINA, Sérgio. *A composição de música popular cantada – a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns nos pós-década de 1960*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

RIBEIRO, Bianca. *Do tactus ao pulso: a rítmica de Gramani na confluência do tempo Sentido e Medido*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

ROSA, Renato. *Análise, escuta e interpretação musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

TINÉ, Paulo. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, seus Ritmos e Modos: “Coisas” do Ouro Negro*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

VICENTE, Rodrigo. *Música em Surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

VIDAL, Erick. *As capas da bossa nova: encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

ZARA, Gabriel. *As escolhas de Moacir Santos para a formação instrumental de suas “Coisas”*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

### **Trabalho publicado online**

NAPOLITANO, Marcos. *Transatlantic Cartographies of Popular Music in the Americas*. Transatlantic Cultures, 2022. Disponível em: <https://transatlantic-cultures.org/en/catalog/cartografias-transatlanticas-da-musica-popular-nas-americas>. Acesso em: 09 jun, 2023.

### **Gravações sonoras**

SANTOS, Moacir. *Coisas*. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 LP.

SANTOS, Moacir. *Maestro*. Los Angeles: Blue Note, 1972. 1 LP.

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

### **Entrevistas**

SANTOS, Moacir. Entrevista ao programa *Alô Brasil, Aquele Abraço*. Pasadena, California, 1987. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=azLWx0objIY](http://www.youtube.com/watch?v=azLWx0objIY). Acesso em: 09 jun, 2023.

SANTOS, Moacir. Entrevista ao programa *Arranjadores*, da TV Cultura. São Paulo, 1997. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=dMYN-r\\_jLGM](http://www.youtube.com/watch?v=dMYN-r_jLGM). Acesso em: 09 jun, 2023.

**Vídeo publicado *online***

AGAWU, Kofi. *Rhythmic Imagination in African Music*. Palestra disponível em: [www.youtube.com/watch?v=uyRG9T7CGt8](http://www.youtube.com/watch?v=uyRG9T7CGt8). Acesso em: 09 jun, 2023.