

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
CURSO DE MÚSICA

ÊNIO WANDERLEY PRIETO

MOACIR SANTOS:
INTERPRETAÇÕES RÍTMICAS DE *COISA Nº 3*

MANAUS
2017

ÊNIO WANDERLEY PRIETO

**MOACIR SANTOS:
INTERPRETAÇÕES RÍTMICAS DE *COISA Nº 3***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Regência, orientado pelo Prof. Me. Tarcísio Braga.

MANAUS
2017

ÊNIO WANDERLEY PRIETO

**MOACIR SANTOS:
INTERPRETAÇÕES RÍTMICAS DE *COISA* N° 3**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Banca Examinadora
como requisito parcial para obtenção
do título de Bacharel em Regência da
Universidade do Estado do
Amazonas.

Aprovado em ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Tarcísio Braga (Presidente)
Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Me. Vadzim Ivanou (Membro)
Universidade do Estado do Amazonas

Prof. Me. Fábio Carmo Plácido Santos (Membro)
Universidade do Estado do Amazonas

AGRADECIMENTOS

Aproximando-me da conclusão do Curso de Música pela Universidade do Estado do Amazonas, a qual tive muito orgulho de estudar e me dedicar, regozijo-me com a realização de um grande sonho após a jornada de quase 20 anos de profissão, acreditando, a partir de agora, no início de um novo ciclo profissional e pessoal. Por isso, gostaria de deixar registrado os meus generosos agradecimentos a algumas pessoas que fizeram parte desta trajetória: Aos meus pais Newton Prieto e Marlene Wanderley Prieto (in memoria) aos quais dedico este trabalho; ao meu irmão Newmar Prieto, pelo incentivo à minha profissão; ao professor Eliab Wanderley de Andrade, responsável pela minha iniciação musical; ao Maestro Oscéa Barbosa, grande amigo e professor, responsável pelo ensino de boa parte da minha base musical, fazendo com que eu pudesse me estabelecer como músico profissional; ao meu professor de saxofone, Milton Calvoso, por todos os ensinamentos e conselhos; ao Maestro Rui Carvalho, pelas dicas valiosas para a realização deste trabalho; a todos os companheiros de profissão, os quais tive o prazer de trabalhar durante minha jornada; aos professores da Universidade do Estado do Amazonas, responsáveis por ampliarem meus conceitos sobre música; ao meu orientador, Professor Tarcísio Braga, pelo incentivo, pelos ensinamentos, pela paciência e por envolver-se de forma generosa ao tema proposto nesta pesquisa; aos membros da banca, professor Fábio Carmo e Vadzim Ivanou, pela disponibilidade dedicada a este trabalho; ao querido Mário Adnet, pela entrevista concedida, trazendo para este trabalho resultados valorosos; ao saxofonista Dulcilando Pereira, pela gentileza de compartilhar informações sobre a gravação do LP *Coisas*; à minha amada esposa Joquebedy Prieto, estimada companheira e incentivadora na realização deste trabalho; a Deus, por sua infinita misericórdia e pela promessa cumprida em minha vida, para que eu pudesse testemunhar as bênçãos recebidas durante à minha trajetória acadêmica.

RESUMO

Coisa n° 3 está inserida em um conjunto de dez peças musicais intituladas *Coisas* do músico e compositor brasileiro Moacir Santos. Este trabalho de conclusão de curso tem por objetivo comparar duas gravações da obra, a de 1965, presente no LP *Coisas*, e a de 2001, do CD *Ouro Negro*. Será utilizado como objeto de referência a partitura inserida no *Coisas: Cancioneiro Moacir Santos*. O foco da pesquisa está voltado para interpretações de elementos rítmicos de alguns trechos da obra, abordados neste trabalho, permitindo compreender *Coisa n° 3* através de possibilidades de nuances interpretativas sob a perspectiva de sobreposições ternárias dentro de um compasso quaternário. Através da comparação dos trechos selecionados, demonstrando semelhanças e diferenças, pretende-se que a pesquisa auxilie nas interpretações rítmicas de *Coisa n° 3*.

Palavras-chave: Moacir Santos. LP *Coisas*. CD *Ouro Negro*. *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*. *Coisas n° 3*. Ritmo. Interpretação.

ABSTRACT

Coisa n° 3 is inserted in a set of ten musical pieces entitled *Coisas* from musician and Brazilian composer Moacir Santos. This end of course project has the objective of comparing two recordings of the work, one from 1965, present in the LP *Coisas*, and one from 2001, from the CD *Ouro Negro*. It will be used as a reference object the score inserted in the *Coisas: Cancioneiro Moacir Santos*. The focus of this research is on interpretations of rhythmic elements taken from some parts of *Coisa n° 3* which are addressed in this work, allowing the understanding of *Coisa n° 3* through possibilities of interpretive nuances under the perspective of ternary sobrepositions within a 4/4 measure.

Keywords: Moacir Santos. LP *Coisas*. CD *Ouro Negro*. *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*. *Coisas n° 3*. Rhythm. Interpretation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho de piano CD Ouro Negro	28
Figura 2 - Trecho de piano LP Coisas	28
Figura 3 - Trecho de piano CD Ouro Negro.....	29
Figura 4 - Trecho de piano LP Coisas	29
Figura 5 - Acompanhamento harmônico de guitarra Coisa: Cancioneiro Moacir Santos.....	32
Figura 6 - Trecho de guitarra CD Ouro Negro	33
Figura 7 - Trecho de guitarra LP Coisas	34
Figura 8 - Trecho de trompa CD Ouro Negro	36
Figura 9 - Trecho de trompa LP Coisas	36
Figura 10 - Trecho em pirâmide.....	37
Figura 11 – Exemplo de valores rítmicos iguais	38

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 MOACIR SANTOS: VIDA E TRAJETÓRIA	10
1.1 BANDAS DE MÚSICA	11
1.2 SEUS TRABALHOS NAS RÁDIOS	12
1.3 CHEGADA AO RIO DE JANEIRO	12
1.4 PROFESSOR MOACIR.....	14
1.5 LP COISAS	15
1.6 MUDANÇA PARA OS ESTADOS UNIDOS	16
1.7 VINDAS AO BRASIL	16
2 SOBRE INTERPRETAÇÕES	19
2.1 PROCESSOS RÍTMICOS RECORRENTES NA OBRA DE MOACIR.....	21
2.2 CONSIDERAÇÕES RÍTMICAS E INTERPRETATIVAS	24
3 SOBRE COISA Nº 3	26
3.1 PIANOS	28
3.2 GUITARRAS	31
3.3 TROMPAS	36
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42
ANEXO A - Partitura de <i>Coisa nº 3</i>	44
ANEXO B – CD contendo <i>Coisa nº 3</i> – Gravação do LP <i>Coisas</i>	
ANEXO C – CD contendo <i>Coisa nº 3</i> – Gravação do CD <i>Ouro Negro</i>	
ANEXO D – CD contendo <i>The Mirror’s Mirror</i> – Gravação do LP <i>The Maestro</i>	

INTRODUÇÃO

Os diversos processos vivenciados no período acadêmico na Universidade do Estado do Amazonas auxiliaram de forma significativa este trabalho, podendo destacar a importância do desenvolvimento da sensibilidade para múltiplas percepções de um determinado assunto.

Disciplinas como análise, harmonia, contraponto, história da música brasileira, prática de conjunto, regência, entre outras, reforçaram, do mesmo modo, o meu amadurecimento musical. O meio profissional contribuiu igualmente para a realização deste trabalho. São 7 anos de experiência profissional com a Amazonas Jazz Band, orquestra de música popular mantida pelo Estado do Amazonas, somados à carreira profissional iniciada em 1999 na cidade de Manaus-AM, participando de significativas atividades musicais do cenário popular, feitas no Amazonas. Acredito que a experiência da prática musical estimula percepções para diversos questionamentos que são primordiais para a pesquisa acadêmica.

No decorrer de minhas experiências musicais através de áudios, vídeos e do próprio repertório da Amazonas Jazz Band, pude ir conhecendo uma parcela da obra de Moacir Santos. Previamente, obtinha uma visão diminuta sobre seu trabalho e não tinha conhecimento de grande parte de sua produção musical. O legado de pesquisas acadêmicas que vem se estabelecendo ao redor de suas obras foram inspiradoras para a realização desta pesquisa, e que por ventura, também serviram como referências.

Em 2014, na fase de preparação para o recital de formatura em regência, resolvi obter o *Coisas: cancionero Moacir Santos*, o livro que possui as 10 peças intituladas *Coisas*, compostas e gravadas na década de 60. Pensei que seria enriquecedor apresentar para comunidade acadêmica da Universidade do Estado do Amazonas, o repertório de um músico brasileiro, que carrega em suas composições as influências da cultura popular somadas às técnicas da música erudita.

Em prévia análise da instrumentação, observei que era possível apresentar no recital as *Coisas* de 1 a 6. Me deparei com um material diverso e rico nas questões rítmicas, harmônicas e melódicas com que Moacir trabalhava suas composições. Musicalmente, o que experimentei ao ensaiar *Coisa n° 3* foi intrigante, tive sensações de movimentos rítmicos ternários sobrepostos, apesar da sessão de instrumentos de percussão estarem claramente pulsando em compasso quaternário. *Coisa n° 3* foi particularmente uma das músicas que mais me chamaram atenção. Como se tratava de um recital de regência, algumas questões interpretativas precisavam ser tratadas com os músicos, e estas questões estavam sob minha

responsabilidade. Naquele momento, possuía duas gravações de *Coisa n° 3*, uma de 1965, do LP *Coisas* e outra gravação mais atual de 2001, do CD intitulado *Ouro Negro* que me serviram como apoio, no entanto, começaram a surgir alguns questionamentos interpretativos, os quais eu precisaria acertar com alguns instrumentistas, pois ambas gravações, aparentemente com mesmo arranjo, tinham interpretações diferentes no que diz respeito às células rítmicas.

Tendo em vista esses elementos, direciono a pesquisa expondo um comparativo entre as duas gravações de *Coisa n° 3*, no intuito de explorar possíveis interpretações da música de Moacir Santos, e como os elementos rítmicos se dispõem aproximadamente para tal interpretação.

O trabalho teve a seguinte estrutura: no primeiro capítulo abordou-se um traçado biográfico de Moacir Santos e seu desenvolvimento musical no cenário brasileiro. O segundo capítulo foi direcionado à interpretação, um dos apoios da pesquisa, traçando conexões de conceitos com a obra em si. No terceiro capítulo, foi abordado apontamentos específicos sobre *Coisa n° 3*, neste, pontuou-se alguns trechos significativos sobre as duas gravações, diferenças e semelhanças rítmicas entre ambas interpretações. Por fim, nas considerações finais, foram apresentados alguns pontos elucidativos aos questionamentos abordados que auxiliaram e apoiaram o desenvolvimento interpretativo de *Coisa n° 3*.

1 MOACIR SANTOS: VIDA E TRAJETÓRIA

Ao introduzir-se a vida de Moacir Santos neste trabalho, é importante frisar que se trata de uma breve explanação sobre o assunto, e que, acredita-se que todas as experiências musicais vividas por Santos, referentes ao início de sua aprendizagem musical, seus trabalhos como músico, arranjador e compositor, citadas em outros trabalhos acadêmicos, serão válidas a compreender de que forma essas atividades refletiram na maneira de Santos trabalhar nas suas composições.

Uma das bases bibliográficas fundamentais para este capítulo, embora sejam citados outros trabalhos, foi a tese de Doutorado de Andreia Ernest Dias, intitulada “*Mais ‘Coisas’ sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*”. Trata-se de um retrato histórico da vida de Moacir, sua iniciação à música, sua trajetória profissional, diversos tipos de análises sobre suas obras, sua vida particular e seus últimos trabalhos. Através da pesquisa de Dias encontrou-se aspectos preponderantes para o entendimento das fases profissionais as quais Moacir Santos passou, corroborando para uma parcela significativa desta pesquisa.

Moacir José dos Santos, nascido em 11 de setembro de 1926, em Bom Nome, sertão pernambucano, filho de José Francisco do Nascimento e Juleheita Pureza Torres (DIAS, 2010, p. 26) como indica o registro do livro de batizado, levou alguns anos de sua vida para ter certeza da sua própria data de nascimento. Foi na década de 80 que Moacir Santos, conseguiu achar o seu registro de nascimento, através da certidão de batismo.

O desconhecimento sobre a sua origem o afligia sobremaneira, e sua inquietação sobre o assunto levou-o, em 1980, a empreender o que seria considerada a derradeira e definitiva busca pelo seu registro de nascimento original. (DIAS, 2010, p. 25-26).

Além de local e data de nascimento desconhecidos, a filiação também era uma incógnita (DIAS, 2010, p. 25). O fato de Moacir desconhecer a sua principal origem é de se causar certa estranheza, mas logo pode-se entender, pois o menino Moacir teve uma difícil infância. Seu pai abandonou a família, e Moacir tinha apenas 3 anos quando sua mãe faleceu (GOMES, 2008, p. 15), por alguns desses fatos acontecidos ainda na sua primeira infância, que Moacir foi adotado pela família Lúcio (DIAS, 2010, p. 31). Embora tivera sobre cuidados, inclusive tendo a oportunidade de estudar e de ter boas notas no colégio, Moacir

fugiu de casa aos 14 anos, cansado de ser vítima de maus tratos (GOMES, 2008, p.16) neste período, acentuava-se o seu gosto ainda maior pela música.

1.1 BANDAS DE MÚSICA

Seu primeiro contato com a música aconteceu quando ainda criança. Moacir frequentava os ensaios da Banda Marcial de Flores do Pajeú (PE), cidade onde havia sido criado pela sua família adotiva. Moacir pôde interagir com diversos instrumentos da Banda, pois era responsável por cuidar dos mesmos.

“A capacidade autodidata se manifestou mais uma vez, e Moacir aprendeu a tocar todos os instrumentos da banda: trombone, trompete, trompa, clarineta, saxofone, percussões, além do violão, do banjo e do bandolim.” (DIAS, 2010, p. 37).

Sua dedicação à música era notória, como cita o texto de Dias, Moacir teve experiências com vários instrumentos de sopro, cordas e percussão. A passagem por diversas bandas musicais poderia estar aguçando a sua habilidade de trabalhar, posteriormente, com arranjos, experiências que podem ter sido resultado de suas significativas produções musicais. “A atividade na banda da fábrica rendeu-lhe o seu primeiro arranjo orquestral” (VSM, 1997 apud DIAS, 2010, p. 58).

Logo vieram as primeiras experiências fora de Flores. Moacir, entre 14 a 22 anos de idade, viajou por várias cidades do Nordeste, tocando em diversas bandas de música por onde passava, e não só no Nordeste, mas em outras regiões do Brasil, a tradição de Bandas Filarmônicas era muito proeminente, realizando parte significativa da educação musical nos lugares mais afastados das capitais.

O sertão pernambucano é tradicional e reconhecidamente uma região abundante em produção musical popular. Afora as manifestações culturais que trazem os sons de desafios, repentis, emboladas, aboios, incelenças, zabumbas, rabecas, pífanos e violas, referências patentes no conjunto da obra de Moacir Santos, a região é, como em grande parte do país, servida pelas bandas de música. (DIAS, 2010, p.36).

1.2 SEUS TRABALHOS NAS RÁDIOS

A rádio foi um meio onde Moacir se desenvolveu profissionalmente como instrumentista, maestro e arranjador. A primeira que Moacir trabalhou foi a PRI-4, intitulada Rádio Tabajara, na Paraíba, quando assumiu a vaga de saxofonista na *jazz band* desta emissora e, posteriormente, assumiu o cargo de regente da mesma (DIAS, 2010, p. 60). No final dos anos 40, com sua chegada ao Rio de Janeiro, conseguiu empregar-se na PRE-8. Foi através de indicações de políticos paraibanos que houve a possibilidade de Moacir realizar um teste para ingressar à esta rádio, sendo aprovado e contratado como músico e arranjador. A PRE-8 era uma das mais importantes rádios do país, responsável por uma interação significativa entre as regiões do Brasil, era conhecida como Rádio Nacional (DIAS, 2010, p. 63).

1.3 CHEGADA AO RIO DE JANEIRO

Sua chegada ao Rio, juntamente com sua esposa, se deu nos anos 40.

Moacir e Cleonice Santos foram recebidos no Rio de Janeiro, em 1948, pelo músico Lourival de Souza, saxofonista tenor da Orquestra Tabajara, que já estava avisado da chegada do casal. Foram morar no bairro do Engenho Novo e, apresentado por Lourival como uma ‘fera do saxofone’. (VMS, 1997 apud DIAS, 2010, p. 62).

A chegada de Moacir ao Rio de Janeiro não iria apenas lhe proporcionar um mercado de trabalho promissor, mas lhe daria oportunidade nos estudos formais em música, com isso, Moacir Santos pode estudar com importantes professores do cenário musical brasileiro.

[...] Moacir posteriormente veio a ter aulas com o próprio Hans-Joachim Koellreutter, de quem se tornou assistente. Além de Koellreutter, teve aulas também com os compositores eruditos Cláudio Santoro, José Siqueira, Guerra-Peixe, Paulo Silva, Virgínia Fiuza, João Batista Siqueira e Nilton Pádua. (GOMES, 2008, p. 17).

Com os educadores citados acima, pode-se entender um pouco mais sobre alguns aspectos que influenciaram a música de Moacir, a sua formação e a sua forma tão moderna de

compor, como cita Dias, “Frequentemente, quando se fala em Moacir Santos, fala-se adjetivamente, no compositor e orquestrador ‘moderno’.” (DIAS, 2010, p. 7).

De qualquer forma, é interessante como Moacir, de uma maneira equilibrada e criativa, conseguiu unir as vertentes erudita e popular em suas composições. Observa-se que em sua trajetória conseguiu dedicar-se aos estudos musicais, por se interessar pelo seu aprimoramento, dando mais qualidade ao seu trabalho. Trouxe à sua música, parte de sua herança negra, moldados a título de “africanidade”.

Modesto, silencioso (mas sempre sorridente), Moacir Santos é hoje um dos mais importantes nomes da música popular brasileira. Durante muito tempo, nas diversas atividades que tinha, Moacir trabalhou duramente na pesquisa da música negra, estudando, compondo, etc. Dividindo o seu trabalho entre a música erudita e a música popular, procurou na corrente negra o grande caminho para ambas em nosso País. É ele mesmo quem diz – ‘o ideal é que achemos o caminho que fará correrem juntas as ideias instrumentais e harmônicas dos europeus e o espírito e o ritmo africano’. (*Música de ritmo e paixão* apud DIAS, 2010, p. 71-72).

Um dos percursos musicais de Moacir está ligado à produção de trilhas sonoras para filmes, no início da década de 60, que foi um período significativo para suas produções musicais, estabelecendo ideias que, posteriormente, desencadeariam o seu primeiro LP.

A primeira trilha que Moacir Santos compôs para o cinema foi feita por indicação do cantor João Gilberto ao escritor Jorge Amado (VMS, 1997), para adaptação cinematográfica, realizada em 1964 e dirigida por Alberto d’Aversa, do romance do autor baiano, *Seara Vermelha*. Seguiram-se no mesmo período, as trilhas compostas para os filmes *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1964), *O Santo Místico*, de Sacha Gordine (1964), *Os Fuzis*, de Ruy Guerra (1965) e *O Beijo*, de Flávio Tambellini (1965). (DIAS, 2010, p. 105).

Observa-se que algumas trilhas feitas por Moacir foram inseridas como parte das composições de *Coisas* do seu primeiro álbum. Como se parte daquela produção, fosse uma preliminar para o LP, lançado pelo selo Forma, em 1965.

Ganga Zumba funcionou como uma espécie de laboratório para o LP *Coisas*: no filme, ouve-se, destacada do tema, a parte que posteriormente ficaria integrada à partitura de “Coisa nº5 – Nanã” como introdução. (DIAS, 2010, p. 107).

Coisas tem parte de sua gênese no longa-metragem *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, filme de 1964, de temática afro-brasileira, sob direção musical de Santos. Nesta obra, ouvem-se pela primeira vez gravações de trechos de *Coisas* nº 5, 4 e 9. (VICENTE, 2008, p.16).

1.4 PROFESSOR MOACIR

Vale destacar neste capítulo o legado que Moacir deixou enquanto educador. Uma parcela de compositores que se destacaram na música brasileira foram alunos de Moacir no Rio de Janeiro, especificamente na década de 60 quando o Rio de Janeiro passava pelo período musical da bossa nova.

Desde o início da década de 1960 Moacir ministrou aulas particulares a numerosos músicos, muito deles ligados à bossa nova, a ponto de ter sido considerado ‘o patrono da bossa nova’ (apud Albin, 2006). Dentre seus alunos podemos destacar: Baden Powell, Sérgio Mendes, Nelson Gonsalves, Pery Ribeiro, Nara Leão, Dori Caymmi, Darcy da Cruz, Carlos Lyra, Paulo Moura, Roberto Menescal, Maurício Einhorn, Oscar Castro Neves, Geraldo Vespar, Chiquinho Braga, Marçal, Bola Sete, Dom Um Romão, João Donato, Aírto Moreira, Flora Purim, Raul de Souza e Chico Batera (FRANÇA, 2007, p. 29).

Moacir, de forma sistemática, aplicava aos alunos suas próprias metodologias, entre elas, em destaque, os Ritmos MS, comenta (DIAS, 2010, p. 76).

Os ritmos MS fazem parte de uma metodologia desenvolvida por Moacir Santos para o aprendizado do grupo de músicos que o procurava em busca de ensinamentos teóricos (Dep. MS 2005). Tratar-se de pequenos padrões rítmicos que, combinados entre si, resultam em soluções rítmicas na criação de motivos ou temas melódicos.

Os Ritmos MS eram praticados por seus alunos, a ponto de serem inseridos em suas próprias composições. Moacir, de forma didática, conseguiu em suas aulas, sistematizar padrões metodológicos que foram aplicados à música popular (DIAS, 2010, p. 80).

Apesar de Moacir ter colaborado ativamente como professor de alguns alunos que pertenciam ao movimento bossa novista, sua ideia estava mais aproximada a tendências afro-brasileiras, como o nome já intui, uma conexão musical da cultura africana com a brasileira, e que são características marcantes no seu primeiro LP *Coisas*.

Alguns dos seus alunos também seguiam as influências dos ritmos afro-brasileiros, como o violonista e compositor Baden Powell, que através dos exercícios desenvolvidos nas aulas de Moacir Santos, desenvolveu um conjunto de temas modais intitulados de Afro-sambas (DIAS, 2010, p. 75).

1.5 LP COISAS

Em 1965, Moacir Santos lançou seu primeiro LP intitulado Coisas, pelo selo Forma. Um disco apreciável, especialmente para todos aqueles que tiveram oportunidade de acompanhar seu processo de desenvolvimento. A exemplo desta apreciação, destaca-se as palavras escritas por Roberto Quartin¹ no encarte do LP, considerando-o como um “documento histórico” (DIAS, 2010, p. 110) e Zuza Homem de Melo² ao tecer comentários sobre as Coisas de Moacir Santos:

A obra musical e orquestral do Maestro tem uma personalidade tão forte, um perfil tão original que, rigorosamente não se encaixa em nenhum período da música popular brasileira de sua época. Nem de qualquer outra[...] Os 10 enigmas estabeleceram a marca registrada da obra do Maestro, deixaram de queixo caído os que já o admiravam e ajudaram aos raros elementos da classe musical brasileira que ainda não o conheciam a desvendar o seu cérebro musical. Dele brotavam ritmos complexos, **encadeamentos harmônicos surpreendentes e melodias intrigantemente conquistadoras** (MELO apud ADNET; NOGUEIRA, 2005, p. 13, grifo nosso).

No LP Coisas, Moacir quis apresentar algo autêntico, moderno (DIAS, 2010, p. 96), representados por suas linhas rítmicas, melódicas e harmônicas. A formação instrumental contava com sessão de sopros, combinações semelhantes à de uma Big Band tradicional com: saxofones (1 barítono, 1 alto, 1 tenor e 1 soprano), 1 trompa, 1 trombone tenor, 1 trombone baixo, 1 flauta, 1 trompete; juntamente com a sessão de instrumentos de base harmônica e rítmica (piano, órgão, guitarra, violão, contrabaixo, bateria, vibrafone e percussão). Outro instrumento acrescentado apenas em Coisa nº 7 e nº 10 foi o violoncelo.

O LP foi gravado nos estúdios da RCA Victor, nas proximidades da Central do Brasil (DIAS, 2010, p. 110) com músicos escolhidos pelo próprio Moacir. Os músicos que gravaram o LP *Coisas* foram: Júlio Barbosa (Trompete); Dulcilando Pereira (Saxofone Alto) Jorge

¹ Detentor do selo Forma (DIAS, 2010, p. 88).

² Zuza Homem de Melo: músico, instrumentista, produtor musical e historiador.

Ferreira da Silva (Saxofone Alto); Luiz Bezerra (Saxofone Tenor); Geraldo Medeiros (Saxofone Barítono); Edmundo Maciel (Trombone); Armando Pallas (Trombone Baixo); João Gerônimo Menezes (Trompa); Nicolino Cópia (Flauta); Chain Lewak (Piano); Cláudio das Neves (Vibrafone e Percussão); Geraldo Vespar (Guitarra); Gabriel Bezerra (Contrabaixo); Wilson das Neves (Bateria); Elias Ferreira (Percussão); Giorgio Bariola, Watson Clis e Peter Dauelsberg (Cellos) e Moacir Santos (Saxofone Barítono) nas faixas 7,8,9 e 10. (DIAS, 2010, p. 116).

No decorrer dos anos 70, o selo Forma foi vendido e as partituras foram perdidas (VICENTE, 2008, p. 16), permanecendo apenas as fitas de gravação, que foram utilizadas para que uma nova edição das partituras fosse reconstruída por Mario Adnet e Zé Nogueira.

1.6 MUDANÇA PARA OS ESTADOS UNIDOS

Moacir mudou-se definitivamente para os Estados Unidos em 1968, para o estado da Califórnia, juntamente com sua família, fixando residência em Hollywood (DIAS, 2010, p. 122). Nos EUA, manteve-se trabalhando com trilhas de cinema para Hollywood. Também gravou alguns LPs, dentre eles, o seu primeiro nos Estados Unidos, em 1972, em Los Angeles, intitulado *The Maestro*, pela gravadora Blue Note, depois vieram os LPs *Saudades*, *Carnival of the Spirit* e *Opus 3 n° 1*. Suas atividades profissionais se direcionaram ao ensino de música também, foi em Pasadena que Moacir passou a dar aulas de piano, órgão e leitura musical na Nova Music Studio (DIAS, 2010, p. 132).

No ano de 1995, Moacir foi surpreendido por um acidente vascular-cerebral, fazendo com que sua rotina musical mudasse radicalmente, tendo como foco, a recuperação de sua saúde. Sua produção musical não parou por aí, mesmo com algumas sequelas devido à enfermidade, o Maestro encontrava na música força para persistir contra as limitações do acidente vascular-cerebral (DIAS, 2010, p. 147). A exemplo disso, a música *Amalgamation* foi composta alguns anos depois de sua enfermidade, mostrando o seu esforço e superação ao processo delicado de saúde que passou (DIAS, 2010, p. 148).

1.7 VINDAS AO BRASIL

Suas vindas ao Brasil foram significativas para o processo de revalorização de Moacir Santos como músico brasileiro e a importância legado nas produções musicais que havia deixado. Teve a sua participação no primeiro “*Free Jazz Festival*”, que aconteceu em 1985 no Rio de Janeiro. Em 1992, Moacir foi homenageado no projeto *Arranjadores*, disco no qual sua música estava inserida juntamente com arranjos de vários outros músicos brasileiros. Em 1994, foi um dos professores do Festival de Inverno de Campos do Jordão. Algumas homenagens foram dirigidas ao Maestro, uma delas foi o concerto no Memorial da América Latina, em São Paulo, coordenados pelo pianista Guilherme Vergueiro, o qual Moacir esteve presente (DIAS, 2010, p. 152).

No fim da década de 90, imbuídos pelo mesmo desejo (DIAS, 2010, p. 154), os músicos Zé Nogueira e Mário Adnet resolveram dar início a um projeto, que seria responsável por mais vindas de Moacir ao Brasil. O projeto foi intitulado *Ouro Negro*, que a princípio foi executado através da gravação de um CD no ano de 2001, após alguns anos, em 2005, foi feita a gravação do DVD *Ouro Negro*. Moacir foi uma figura importante na gravação deste projeto, já que o intuito era de revalorizar a sua obra, porém com o desafio de reconstruir as partituras das orquestrações de *Coisas*. Moacir pôde contribuir, em parte, com o processo de reconstrução das partituras.

A exceção foi o conjunto da obra *Coisas*, pois, como não havia mais as partituras originais, o material teve que ser todo recuperado por meio de refinado processo de audição e de engenharia sonora. Nota por nota, acorde por acorde, as partituras recompostas por Nogueira e Adnet, com a supervisão do compositor, permitiram a todo um grupo de ‘novatos’ no som de Moacir Santos participar daquela redescoberta (DIAS, 2010, p. 154).

Os músicos que gravaram o CD *Ouro Negro* foram: Andréa Ernest Dias (Flautas), Zé Nogueira (Saxofone Soprano), Nailor Proveta (Saxofone Alto e Clarinete), Marcelo Martins (Saxofone Tenor), Teco Cardoso (Saxofone Barítono), Jessé Sadoc Jr (Trompete e Flugelhorn), Phillip Doyle (Trompa), Victor Santos (Trombone), Gilberto Oliveira (Trombone Baixo), Ricardo Silveira (Guitarra), Mario Adnet (Violão), Marcos Dimirichter (Piano e Órgão), Cristóvão Bastos (Piano), Jorge Helder (Contrabaixo), Zeca Assumpção (Contrabaixo), Bororó (Baixo Elétrico), Jurim Moreira (Bateria), Armando Marçal (Percussão), Jota Moraes (Vibrafone), Hugo Pilger (Violoncelo) Paulo Sérgio Santos (Clarone), Sheila Smith (Vocal), Muiza Adnet (Vocal). (DIAS, 2010, p. 155).

Moacir faleceu aos 80 anos em Pasadena, Califórnia, no dia 6 de agosto de 2006. Sua morte foi noticiada na imprensa nacional e internacional (DIAS, 2010, p. 165). Deixou um legado de obras, dentre elas: Trilhas para filmes, composições, arranjos e discos gravados. Algumas de suas produções musicais foram revalorizadas através de edições de livros e gravações de suas músicas feitas por outros artistas, vide por exemplo o trabalho executado pelos músicos Mario Adnet e Zé Nogueira (Cancioneiro Moacir Santos: *Choros&Alegria*, Cancioneiro Moacir Santos: *Ouro Negro*, Cancioneiro Moacir Santos: *Coisas*), do músico pianista Mark Levine com o álbum intitulado *The Music of Moacir Santos* e o CD *As canções de Moacir Santos*, da cantora Muiza Adnet (DIAS, 2010, p. 165), CD *Homenagem ao Maestro Moacir Santos*, Projeto Coisa Fina, CD *Muacy* de Andrea Ernest Dias (acervo Ênio Prieto). É importante ressaltar, também, as pesquisas acadêmicas e projetos que vem sendo praticados em volta à sua biografia, produções, trilhas para filmes, arranjos e composições.

Pesquisar uma parcela da vida e obra de Moacir Santos neste capítulo, amplia, de forma expressiva, o nível de entendimento da sua produção musical, e de como a mesma se relacionou com outras esferas culturais, através de suas experiências profissionais, estudos e pesquisas.

Moacir achou um caminho que pudesse expressar sua musicalidade, carregando em suas composições e arranjos, um estilo singular que identifica e representa parte das produções musicais brasileiras. Sua forma organizada e sistemática, conseguiu deixar um legado através de gravações, entrevistas, partituras e anotações, materiais esses que se perpetuam para outras produções musicais através de pesquisas, projetos e releituras. Como ilustração do capítulo, traz-se uma homenagem deixada a Moacir Santos pelo poeta e diplomata Vinícius de Moraes. “A benção, maestro Moacir Santos, que não és um só, és tantos como tantos com o meu Brasil de todos os Santos” (Samba da Benção – Vinicius de Moraes).

2 SOBRE INTERPRETAÇÕES

Observa-se, portanto, que o interprete apresenta um papel fundamental na transmissão dos elementos contidos nas obras para o receptor (ouvinte), possuindo a capacidade de acrescentar ou mesmo modificar substancialmente a mensagem contida na partitura. Para o ouvinte, essa subjetividade advinda do processo interpretativo proporciona, a cada execução da mesma obra, sua recriação como se fosse uma nova. (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 66).

Ao ter o fator interpretação como uma das hipóteses das diferenças entre as duas gravações de *Coisa nº 3*, achou-se importante abrir um capítulo sobre, fazendo com que conceito interaja com a obra *Coisa nº 3* subsidiando o processo desta pesquisa.

A respeito de conceito de interpretação, podemos citar: “Segundo Levinson, interpretação é ‘...a elucidação de uma obra e de suas relações internas com a finalidade de mostrar o que a obra está dizendo ou fazendo, seja na parte ou no todo’” (LEVINSON, 2001, p. 33 apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64).

‘Interpretação’ designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representados por um conjunto de sinais gráficos, forma a imagem de texto ou partitura. Ao decodificar os sinais gráficos do texto, o músico transforma de maneira mais fiel em som, interpretando-as. Desse modo, ‘interpretar’ está intimamente ligado à *compreensão* prévia da obra pelo músico-intérprete. (KUEHN, 2012, p. 10).

Quando se escuta as gravações de *Coisa nº 3* LP *Coisas* de 1965 e do CD *Ouro Negro* de 2001, observando a partitura do *Coisas: cancionero Moacir Santos*, percebe-se em lugares específicos, que estarão expostos no próximo capítulos, que há trechos que diferem um do outro, e que tornam-se um ponto questionador para a interpretação de *Coisa nº 3*. O que levou esse tipo de interpretação pelos músicos ou por uma suposta orientação do compositor? Como a partitura de 1965 de *Coisa nº 3* foi escrita? A forma com que *Coisa nº 3* foi executada em 1965 foi uma questão de interpretação? Houve uma liberdade interpretativa ao transcrever *Coisa nº 3* no *Coisas: cancionero Moacir Santos*? Estes são questionamentos que estarão direcionando esta pesquisa para possíveis entendimentos.

Levando em consideração que Moacir era um compositor moderno, e que transitava pelas esferas erudito e popular, revelando aspectos híbridos nas suas composições (VICENTE, 2008, p. 24), obtinha a forma sistematizada de escrever música através da escrita

tradicional, tornando suas composições alicerçadas em suas estruturas, abrindo poucos espaços para intervenções dos músicos, a não ser nas seções de improvisação.

Se questiona, se alguns aspectos interpretativos eram possíveis ser utilizados em *Coisa n° 3*, logo porque, Moacir escrevia detalhadamente para todas as seções (FRANÇA, 2007, p.13), especificamente para os instrumentos da seção rítmica³ como: piano, guitarra, contrabaixo, percussão e bateria. Quando se fala “especificamente” é porque os instrumentos supracitados, comumente, têm mais liberdade para interpretações no âmbito da música popular, por muitas vezes tendo como guia apenas algumas orientações sobre *levadas*⁴ ou cifragem.

Sua obra tem rigor de composição erudita, através do uso da escrita tradicional, inclusive para os instrumentos da seção rítmica, utilizando técnicas oriundas desta prática, assimiladas através de anos de estudos com músicos eruditos como Guerra-Peixe, E. Krenek e J. Koellreuter[...] (VICENTE, 2008, p. 24).

Quando se observa a grade⁵ de *Coisa n° 3* no *Coisas: cancionero Moacir Santos* nota-se que a gravação de áudio no CD *Ouro Negro*, respeita boa parte da grafia usada na partitura. No entanto, trazendo como exemplo, exclusivamente na pauta da guitarra, é acrescentado um acompanhamento extra partitura, que vai do compasso 52 ao 56, no qual um segundo acompanhamento é executado com dedilhados tercinados em ambas gravações, que estará exemplificado no capítulo 3. Sobre esse trecho específico, observa-se a liberdade do executor ao acrescentar algo, pois não há na partitura nenhuma indicação melódica para tal execução de guitarra, apenas encontram-se acordes acompanhados de divisões rítmicas⁶. Como plano de partida sobre o exemplo da execução da guitarra, para tais intervenções externas à partitura, acredita-se ser válido a busca do entendimento de como *Coisa n° 3* foi interpretada em determinados trechos, levando em consideração o estilo com que Moacir escrevia suas composições, que fatores podem vir a propiciar certas interpretações? Conhecer e contextualizar o compositor e sua obra, é uma prática significativa para execução e interpretação de uma música.

³ Segundo definição de seção rítmica dada por Gabriel Muniz: “O termo seção rítmica, também denominada ‘seção rítmico-harmônica’ (Guest, 1996, p. 69) ou *cozinha*, normalmente designa o conjunto de instrumentos que mantém a base rítmico-harmônica sobre a qual se desenvolvem melodias. (FRANÇA, 2007, p. 34).

⁴ “Levada é o termo usado popularmente para *padrões rítmicos*. Esses padrões se apresentam tanto em instrumentos específicos como em grupo de instrumentos. [...]” (BRAGA, 2011, p. 22).

⁵ Termo usado para designar a estrutura escrita de todos os instrumentos em uma só partitura.

⁶ Ver partitura em anexo.

Do conjunto de conhecimentos que auxiliam a interpretação e *performance* de uma obra, a análise musical fornece princípios objetivos pelos quais a execução pode ser informada, contribuindo na solução de problemas específicos de interpretação[...] Nesse sentido, o conhecimento da estrutura musical por parte do intérprete, é requisito básico nas escolhas a serem tomadas, fazendo com que decisões analíticas e *performance* dialoguem entre si[...] (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 69).

A citação acima direciona para um contexto interessante na pesquisa, porém é necessário frisar que o objetivo deste não é chegar a nenhum ponto conclusivo de como interpretar *Coisa n° 3* através de análises. Entende-se que ambas gravações possuem significados interpretativos singulares, e que no decorrer do trabalho, tais particularidades serão importantes para a construção de um entendimento.

Não tomando apenas em consideração a obra em si, mas também as características estilísticas do compositor, pergunta-se se poderá o uso de algumas estruturas rítmicas aplicadas por Moacir induzirem tais interpretações? Para tal, no intuito de contextualizar possíveis interpretações em *Coisa n° 3* serão apresentadas algumas particularidades rítmicas nas composições de Santos.

2.1 PROCESSOS RÍTMICOS RECORRENTES NA OBRA DE MOACIR

No plano rítmico, fica clara a opção de Moacir Santos por estilizar os padrões da cultura musical afro-brasileira, dando ao conjunto de *Coisas* uma caracterização única na sonoridade instrumental dos anos 60, alcançada tanto pela associação da instrumentação usual das bandas de música e *big bands* à percussão típica dessa tradição cultural. (DIAS, 2008, p. 114).

Com forte influência das matrizes africanas, Moacir Santos pode explorar no arcabouço de suas composições variadas experiências rítmicas, mostrando talvez, o que há de mais emblemático nas construções rítmicas de *Coisas*. Quando se fala de emblemático, entende-se que o sistema rítmico africano tem como característica uma estrutura particular em sua construção, não trabalhando com sistema métrico convencionais à cultura ocidental (DIAS, 2007, p. 113), tornando uma estrutura rítmica vezes complexa para o entendimento da escuta, no que diz respeito à percepção. A exemplo disso, no uso das atribuições rítmicas usadas por Moacir, Mario Adnet comenta em entrevista do *Making Of* do DVD *Ouro Negro* sobre suas dúvidas ao transcrever *Coisas*, no que diz respeito à rítmica usada por Santos em

suas composições: “Às vezes eu ligava pra ele pra saber que tempo é esse aqui? Quê que é isso que tá acontecendo aqui no ritmo? Porque eu fazia cálculo matemático pra tentar descobrir. E aí ele falava: Mário, ritmo três, ritmo quatro...” (OURO, 2005).

Ao mostrar uma parcela das construções rítmicas organizadas por Moacir Santos, pretende-se expor algumas características estilísticas idealizadas pelo compositor, auxiliando no processo de entendimento de possíveis interpretações sobre *Coisa n° 3*.

Uma das particularidades rítmicas presentes nas composições de Moacir Santos é o uso de sobreposições métricas, que tem por característica utilizar, simultaneamente, dois planos rítmicos distintos: binário e ternário.

Em alguns casos da obra de Moacir podemos notar alguns processos pouco comuns ao contexto que ele próprio estava inserido, um caso bastante claro é o de sobreposição de planos métricos, técnica essa tão ligada à música clássica, em especial a do sec. XX, quanto a música popular folclórica brasileira[...] (BONETT, 2010, p. 62).

Sobre o mesmo pensamento, Gomes comenta:

A sobreposição de múltiplas estruturas rítmicas, ou ‘timeline’⁷ rítmicas, escritas sobre diferentes métricas, é responsável por gerar este efeito e é empregada com frequência por Moacir, especialmente em ‘Coisa n° 4’, ‘Coisa n° 5’ e ‘Coisa n° 9’. (GOMES, 2008, p. 77).

Fazendo um adendo a respeito de sobreposições rítmicas, traçando um paralelo com as citações a cima, algumas características parecem ser similares ao conceito de *cross rhythm*, levando em consideração as proporções de estruturas métricas pares e ímpares sobrepostas. Sobre o termo *Cross rhythm*, o artigo de Lacerda expõe:

Uma relação em *cross rhythm* se dá no caso de sobreposições de configurações rítmicas baseadas em valores rítmicos constantes e diferente, mas que possuem um ponto de convergência. Trata-se sobretudo das relações polirrítmicas nas proporções 4:3 e 3:2. O conceito pode ser empregado no caso de estruturas linearmente combinadas[...] (LACERDA, 2005, p. 687).

⁷ Conceito criado por J. Kwabena Nketia para designar “fórmulas de organização rítmica executadas geralmente por instrumentos idiofônicos ou palmas, dentro de conjuntos orquestrais percussivos, que servem como o princípio de orientação temporal aos músicos” (VICENTE, 2012, p. 66).

Outro apontamento interessante, mais focado para estrutura rítmica de *Coisa nº 3*, está localizada no trabalho de Gomes, o qual direciona para o padrão rítmico de variedade mínima, na combinação de colcheia pontuada e semicolcheia, usado por Moacir na ideia de uma estrutura cíclica, pois há uma repetição contínua deste padrão. Gomes ainda acrescenta que o acento forte efetuado nos tempos fracos, geram dubiedade que podem ser compreendidas de múltiplas maneiras.

A conclusão das frases dá-se em geral na última semicolcheia do compasso, e gera a impressão de ser essa semicolcheia, na verdade, o primeiro tempo do compasso seguinte. As semicolcheias que se encontram nos tempos 2 e 4 acabam por soar como anacruses para as semicolcheias, portanto. (GOMES, 2008, p. 81).

Sobre esta citação, pode-se trazer a exemplo a estrutura de *offbeat*, também bastante similar no que se diz respeito a essa estrutura cíclica, usada por Moacir em *Coisa nº 3*.

Uma configuração rítmica transcorre em posição de *offbeat* quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante e independente do valor rítmico referencial de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico. (LACERDA, 2005, p. 687).

Outra técnica, também apreciada por Moacir, e que ganha apontamentos em alguns trabalhos, é o uso da *hemíola*. Sobre o termo, DIAS contextualiza e define:

A hemíola ocorre em diversos gêneros da tradição musical europeia, notadamente em cadências finais e danças barrocas como a sarabanda e a corrente, em valsa vienenses, sinfonias do período romântico e mesmo em composições de vanguarda. Resumidamente, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário como se fossem três compassos em tempo binário, sem destruir a noção de organização métrica. (DIAS, 2010, p. 112).

Sobre o uso da hemíola inserida nas músicas de Moacir:

A propriedade atrativa da hemíola é capaz de proporcionar independência à melodia, que parece adquirir autonomia em relação à harmonia por frequentemente propor tensões e notas evitadas em pulsos e posições métricas incomuns, algo característico no repertório de Moacir Santos. (VICENTE, 2012, p. 97).

Podemos encontrar em alguns trechos das músicas de Moacir um procedimento rítmico bastante utilizado na música, por muitos séculos, a hemíola. A hemíola é uma ‘figura de proporção rítmica 3:2. Artificio que simula três compassos binários em dois ternários, comum em danças barrocas como a sarabanda e a courante.’ (DOURADO, 2004, p. 160 apud BONETT, 2010, p. 61).

Pode-se observar que referidas técnicas são uma prática recorrente nas composições de Santos, gerando contrastes rítmicos interessantes em suas composições. Moacir era detentor de uma habilidade rítmica notória, tornando ainda perceptível a valorização de suas raízes afrodescendente, que constroem, significativamente, a sua identidade composicional rítmica.

Ademais, as palavras do compositor vêm confirmar a sua intenção de construir, de maneira coerente, sua identidade musical peculiar. O respeito a própria história, à sua genealogia e ao atavismo são nítidos em seu discurso: ‘Eu sou um africano nascido no Brasil. Há quinhentos anos, mais ou menos, eu fui trazido para o Brasil nos genes de meus ancestrais’. (Dep. MS 2005 apud DIAS, 2010, p. 114).

2.2 CONSIDERAÇÕES RÍTMICAS E INTERPRETATIVAS

Ao se estabelecer conceitos sobre algumas estruturas rítmicas usadas por Moacir, nota-se que as possibilidades de interpretação, em *Coisa nº 3*, podem ser significativas no processo que permite duas perspectivas distintas. Acredita-se também que, por ambas gravações possuírem singularidades nas suas distinções interpretativas, tornam-se únicas e irrefutáveis, por mais que se tratem do mesmo arranjo “O significado do autor e o seu tempo é apenas um dentre os vários que a obra recebe ao longo de sua trajetória histórica, sendo todos igualmente legítimos” (GADAMER, 1997, p. 165 apud ABDO, 2000, p. 18). Não se tem a pretensão de apontar neste trabalho, o que seria mais fidedigno à execução de *Coisa nº 3*, mas de pesquisar possibilidades interpretativas não estabelecidas integralmente na partitura.

Alguns exemplos ainda podem auxiliar no entendimento sobre a relação que se tem entre o intérprete e a obra. Extraíu-se um apontamento interessante sobre interpretação, feita por Koellreutter, que por ocasião, já citado neste trabalho, foi professor de Moacir Santos. ABDO aponta que para Koellreutter, o relativismo pode ser qualificado de “moderado”, não sendo apenas entregues à subjetividade “[...] a interpretação é ‘decodificação’ dos signos musicais, logo operação que se define como ‘tradução subjetiva’[...]” (KOELLREUTTER,

1985, p.78 apud ABDO, 2000, p. 18) “[...], mas o processo interpretativo não fica inteiramente entregue a sua subjetividade; ele deve ‘perceber’ as ‘relações sonoras’ criadas pelo compositor.” (KOELLREUTTER, 1990, p. 27 apud ABDO, 2000, p. 18).

Outro exemplo aponta para possíveis diferenças entre interpretações, direcionando para alguns aspectos que são externos à notação musical.

[...]não há duas interpretações iguais da mesma obra, nem pela mesma pessoa, ainda que essa pessoa seja o próprio compositor, independentemente da sofisticação do sistema de notação. Consequentemente, todos os sistemas vigentes constituem basicamente de registros de elementos como a altura relativa das notas musicais e sua relativa duração, enquanto que os demais elementos constitutivos da obra musical são, na melhor das hipóteses, sugeridos ao executante. Questões como o modo de execução, fraseado, articulação, dinâmica sonora e outras vão depender de interpretação, em função do **significado** recebido e atribuído a esses vários elementos (GUERCHFELD, 1995, p. 96 apud WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 66, grifo nosso).

Na citação a cima, destaca-se a palavra “significado” no contexto de interpretação, pois não se descarta que significados podem também ter sido atribuídos à *Coisa n° 3* em suas interpretações.

Também é necessário levar em consideração que toda forma de reconstrução a qual *Coisa n° 3* foi submetida, através de uma transcrição, pôde ocasionar mudanças, alterações ou flexibilizações à obra, que podem ser atribuídas à interpretação ou à decodificação do material fonográfico. Para algumas explanações deste parágrafo, será apresentada no próximo capítulo a comunicação com Mário Adnet, uma contribuição valiosa para alguns aspectos relacionados a este tópico.

Apesar de alguns posicionamentos teóricos servirem de reflexão para questões interpretativas, se toma ciência de que os mesmos não são resultados de um processo conclusivo, já que é conhecida a abrangência sobre os assuntos que abordam divergências entre fidelidade ao autor e liberdade interpretativa, o qual não se tem pretensão de explorá-las nesta, pois o que se observa são os materiais de *Coisa n° 3*, um de fonte primitiva, elaborado por Moacir Santos para o LP *Coisas*, e outro secundário, que serviram como base para a gravação de *Coisa n° 3* no CD *Ouro Negro*, reescrito através da fonte fonográfica primária. (ADNET; NOGUEIRA, 2005, p. 7).

3 SOBRE *COISA N° 3*

O presente capítulo tem por objetivo expor alguns trechos das duas gravações de *Coisa n° 3*, uma de 1965, do LP *Coisas* e outra gravação mais atual de 2001, do CD intitulado *Ouro Negro*, afim de apresentar em que pontos tais execuções foram predispostas a interpretações ternárias e quaternárias. As exposições dos trechos do CD *Ouro Negro* serão tiradas das partituras *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*, que é o primeiro livro, editado no Brasil, que reúne os 10 arranjos completos das *Coisas* de Moacir Santos, transcrito pelos músicos Mário Adnet e Zé Nogueira a partir da gravação do LP *Coisas* sob a orientação de Moacir Santos (GOMES, 2008, p. 65).

Outra base referencial para este capítulo é o trabalho de Gomes. É importante frisar que a análise de *Coisa n° 3* no trabalho de Gomes, baseia-se na gravação do LP *Coisas* (GOMES, 2008, p. 67) e se restringe à aspectos de análise musical, e não interpretativas, porém, subsidia este capítulo de forma significativa, pois através de alguns aspectos inerentes à sua pesquisa, abrem-se ramificações para outros apontamentos neste trabalho.

Em uma entrevista virtual para esta pesquisa, Mário Adnet relata que *Coisa n° 3* foi uma das músicas mais trabalhosas de transcrever, pois, em alguns trechos, ele não sabia o que realmente estava acontecendo ritmicamente. Quando Mário foi informado que *Coisa n° 3* seria o objeto de pesquisa deste trabalho, ele comentou:

“ É a *Coisa* mais difícil (+)⁸ essa é a mais difícil. Pelo menos eu apanhei dela muito (+) eu apanhei dela bastante[...] Eu liguei pro Moacir, ele morava lá em Los Angeles, eu liguei pra ele pra pedir ajuda...o quê que acontecia ali e tal...e ele não queria ser explícito, ele não queria me entregar (+) de bandeja, queria dar uma de professor (+) ele [Moacir] falava: “Meu filho, ritmo três, ritmo três” ele falava da apostila dele de ritmos (+) e eu nunca tinha visto a apostila de ritmo dele, como é que eu ia saber ritmo três? [...] (ADNET, 2017, em entrevista ao autor).

Alguns exemplos da execução do LP *Coisas* serão transcritos aqui neste capítulo. Por mais que o *Coisas: cancioneiro Moacir Santos* tenha sido uma transcrição com base no LP *Coisas*, acredita-se existirem pontos que se diferenciam em ambos, pois pela fala supracitada de Adnet, supõe-se que nem todos os pontos foram explícitos por Moacir, fazendo com que

⁸ Sinais utilizados para interações verbais, adotadas por Marcuschi L. A. expostos no texto de Eduardo José Manzini.

Adnet optasse por algumas escolhas ao transcrever *Coisa n° 3*, a exemplo disso, observou-se no trabalho de Andrea Ernest, que foi idealizado anos depois da reedição e gravação de *Coisas*, que expõe a foto de um cadernos de anotações de Moacir Santos, que ela chama em sua tese de “Caderno Pré-Coisas” (DIAS, 2010, p. 107) que trazem as fundamentações rítmicas e melódicas das 10 Coisas (DIAS, 2010, p 108), e *Coisa n° 3* possui fórmula de compasso Binário, e não Quaternário, como é escrito no *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*. Não se objetiva entrar no mérito de resolver tais diferenças ou achar possíveis erros de transcrições, pois acredita-se que algumas situações estejam relacionadas a questões interpretativas. Mário Adnet comenta que não seguiu à “risca” na sua transcrição de *Coisas*, referindo-se às nuances, que ele acredita terem sido interpretativas. Ao ser perguntado se houve alguma liberdade ao transcrever *Coisa n° 3* ele comenta: “[...] Eu acho que é a interpretação... não é pra você ficar e seguir à risca [...] eu não faria de outro jeito, assim eu digo:::é:::eu não segui à risca totalmente o ‘Coisas’[...]”.

Para subsidiar o objetivo deste capítulo, além da colaboração de Mário Adnet, propõe-se fazer uma citação, encontrada no trabalho de Gomes que contextualiza *Coisas n° 3*.

Há ainda outra característica fundamental no que toca a percepção que se tem ao escutar ‘Coisa n° 3’, e que é recorrente no universo das ‘Coisas’ de Moacir Santos. Essa característica diz respeito ao uso, por parte do compositor, de estruturas rítmicas cíclicas que, sobrepostas, geram certas **dubiedades**, resultando em um ritmo complexo que pode ser compreendido de múltiplas maneiras. Ao se escutar ‘Coisa n° 3’, por exemplo, podemos percebê-la sendo quaternária ou ternária, por mais que tenha sido escrita em 4/4. (GOMES, 2008, p. 77, grifo nosso).

Neste parágrafo, Gomes expõe a palavra “dubiedade”, podendo ser o apoio para o presente capítulo. Ainda sobre a citação de Gomes, supõe-se as diferentes perspectivas com que *Coisa n° 3* possa ter sido compreendida. Serão expostos transversalmente ambas execuções de piano, guitarra e trompa, para que se possa observar diferenciações entre às mesmas.

3.1 PIANOS

O piano é a primeira linha harmônica e melódica com que *Coisa n° 3* começa, acompanhada de uma base rítmica de percussão que é repetida até o final da música. Do começo até o compasso 6 da partitura, chamado de Tema B,⁹ o instrumento desenvolve a linha rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia, padrão rítmico e motivico predominante nesta composição (DIAS, 2010, p. 170). A partir do quarto tempo do compasso 6 em anacruse ao compasso 7, começa a linha melódica do piano na clave de sol e um acompanhamento na clave de fá, o qual irá ser o foco entre às diferentes intepretações. Segue abaixo as duas formas executadas em ambos áudios com os seus respectivos executores.

Figura 1 - Trecho de piano CD Ouro Negro

The musical score for Figure 1 shows measures 6 through 14. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment consisting of dotted eighth notes followed by sixteenth notes. Red circles are drawn around several notes in the bass line, specifically in measures 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, and 14, highlighting the rhythmic pattern.

Fonte: Elaborado pelo autor.

*Copiado do *Coisas: cancionero Moacir Santos*, interpretação do pianista Cristóvão Bastos no CD *Ouro Negro*.

Figura 2 - Trecho de piano LP Coisas

The musical score for Figure 2 shows measures 6 through 14. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth notes, many of which are grouped as triplets. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes, also featuring triplet markings. The overall texture is more complex than in Figure 1 due to the frequent use of triplets.

⁹ Baseia-se aqui no trabalho de Gomes, o qual o autor divide a forma musical de “Coisa n° 3” em seções 1 e 2 de temas A, B e C. (GOMES, 2008, p. 68).

Fonte: Elaborado pelo autor.

*Transcrição aproximada. Interpretação do pianista Chaim Lewak no LP *Coisas*

O movimento rítmico encontrado na clave de fá do piano se repete em compassos posteriores, mais precisamente do 23, com anacruse, até o compasso 25, porém com a melodia do Tema C.

Figura 3 - Trecho de piano CD Ouro Negro

The musical score for Figure 3 shows measures 22 to 25. The bass clef part in measures 23, 24, and 25 features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, where the notes G4, A4, and B4 are circled in red in each measure. The treble clef part contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

Fonte: Elaborado pelo autor.

* Copiado do *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*, interpretação do pianista Cristóvão Bastos no CD *Ouro Negro*.

Figura 4 - Trecho de piano LP Coisas

The musical score for Figure 4 shows measures 26 to 29. The bass clef part in measures 27, 28, and 29 features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, where the notes G4, A4, and B4 are grouped as triplets in each measure. The treble clef part contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

Fonte: Elaborado pelo autor.

* Transcrição aproximada. Interpretação do pianista Chaim Lewak no LP *Coisas*.

Ao escutar a execução do piano no determinado trecho do CD *Ouro Negro*, nota-se na linha da clave de fá, que faz o acompanhamento à melodia, os contratempos das colcheias pontuadas, que se encontram circulados, no primeiro e terceiro tempo dos compassos das figuras 1 e 3, aproximando-se significativamente da partitura do *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*.

Na gravação do LP *Coisas*, nota-se uma articulação aproximadamente tercinada ou, talvez, mais à vontade ao tempo, sem acentuar tanto os contratempos, valorizando mais a sobreposição rítmica ternária. Adnet aponta para algo interessante sobre esta interpretação de piano:

“[...] até descobrir que o negócio era todo ligadura, era tudo semicolcheia ligada [...] era uma quiáltera é::: diferente, não era uma quiáltera explícita, era uma quiáltera implícita, era um três dentro do quatro de outro jeito [...] eu tentei fazer com quiáltera e não funcionou, não funcionava[...]”(ADNET, 2017, em entrevista ao autor).

Adnet relata que já havia tentado transcrever utilizando tercina, mas segundo ele, não funcionava, como se a quiáltera enrijecesse o ritmo, porém se refere à quiáltera como sendo implícita. Adnet ainda relata que a forma com que Moacir colocava a ideia de um ternário dentro de um quaternário era diferente, pois ficava mais flexível.

“[...] a quiáltera endurecia a rítmica, e a maneira de como ele fazia o três dentro do quatro, usando semicolcheia ligada, ligada dentro e fora do compasso, que na verdade era isso, é::: (+) isso, isso dava uma, uma maleabilidade rítmica, ficava uma coisa mais “malandra”, mais fluída que a quiáltera [...]”(ADNET, 2017, em entrevista ao autor).

Mário comenta que a gravação do piano de *Coisa n° 3* do LP *Coisas* foi feita por Moacir Santos e conta um fato curioso sobre a gravação do “*Ouro Negro*” que diz respeito ao piano gravado por Cristóvão Bastos:

“[...]você sabe que quando o Moacir chegou, no dia que o Moacir chegou ao Rio, pra acompanhar as gravações, a gente já tinha feito todas as bases do *Ouro Negro*, e justamente ele chegou quando a gente tava na terceira música de sopro, que era justamente a *Coisa n° 3*, ele chegou no estúdio nessa hora, então ele sentou numa poltrona, a gente tava nervoso e ele também tava, e sentou numa poltrona que a gente botou com umas caixonas na frente assim, e a gente botou pra tocar a base de *Coisa n° 3* que era o Cristóvão de piano, o Marçal, o Jurim e eu não me lembro quem tava de baixo, acho que era o Jorge Helder, aí ele [Moacir] ouviu e falou assim (+): “peraí (+) comé que vocês me puseram aí?” Porque no disco *Coisas* ele tocou piano em duas ou três músicas, acho que ele tocou piano em duas, “*Coisa n° 7*” e *Coisa n° 3*[...] aí ele [Moacir] falou: “mas comé que vocês me puseram aí? ” Aí eu [Mário Adnet] falei: “Não, mas a gente não pôs você aí” [Moacir] “Não, me puseram aí sim” [Mário Adnet] “Não, não é você que tá tocando, é o Cristóvão Bastos que tá tocando” [Moacir] “Não, sou eu que tô tocando, comé que é que vocês me puseram aí? ”, ou seja; aquilo pra nós foi uma maravilha porque a gente acertou o piano dele, eu acertei o piano dele, consegui transcrever o piano dele do jeito que ele tocou[...]”(ADNET, 2017, em entrevista ao autor).

Quando Adnet relata o que Moacir falou sobre os pianos, as figuras 1 e 2; 3 e 4 das páginas antecedentes, divergem entre si, já que Moacir relatou ser idêntica a interpretação de Cristóvão Bastos à sua, porém, propõe-se escutar atenciosamente ambas interpretações e levar em consideração o que Adnet chamou de tercina implícita. Há ainda um fator que causa dúvida sobre atuação de Moacir Santos na gravação do piano de *Coisa n° 3*. O trabalho de Andrea Ernest aponta que, baseados nos nomes que constam no elenco do LP *Coisas*, a atuação de Moacir Santos foi apenas no saxofone barítono nas Coisas 7, 8, 9 e 10 (DIAS, 2010, p. 116) e que Chaim Lewak atuou como pianista e organista em todas as faixas do LP. Houve também a comunicação por telefone com o saxofonista Dulcilandio Pereira, mais conhecido com a alcunha de “Macaé”, e que participou da gravação do LP *Coisas* em 1965. Ao ser perguntado sobre a possível participação de Moacir Santos ao piano, em *Coisa n° 3*, Macaé responde: “não, foi só o Chaim, só o Chaim que tocou. Ele [Moacir] só dirigiu e tocou barítono, solo de barítono [...] são os solos ali que são o estilo dele mesmo, só fez isso”.

Expostos os detalhes rítmicos dos trechos de piano, acredita-se ser o instrumento que mais exige do músico que irá executar *Coisa n° 3*, uma vez que, além da proficiência técnica relacionadas às sobreposições rítmicas, o músico precisa conhecer alguns parâmetros nesta composição de Moacir Santos, e escolher que interpretação usar, pois por se tratar de uma parte escrita integralmente, diferente da guitarra, que será exposta a seguir, observa-se que possa existir um caminho mais interpretativo ao tocar os compassos supramencionados.

Não se objetiva apresentar a forma correta de interpretar o piano de *Coisa n° 3*, mas fazer com que haja uma reflexão sobre a interpretação do mesmo, pois acredita-se que o piano não se encontra distante das nuances ternárias que induzem a música, considerando que este possa interagir com interpretações de outros instrumentos, como por exemplo, a guitarra. Gomes faz um apontamento interessante sobre a proximidade entre esses dois instrumentos. O apontamento se encontra na primeira citação do próximo subcapítulo.

3.2 GUITARRAS

Aqui apresenta-se as gravações das guitarras de ambos discos, LP *Coisas* e *Ouro Negro*, instrumento que chama atenção por algumas particularidades no que diz respeito à sensação de pulso ternário. O trecho abaixo está na forma original da transcrição do *Coisas: cancionero Moacir Santos*. Tratam-se de 6 compassos, a frase começa na anacruse do compasso 52 e vai até o compasso 56. Acerca desses compassos, Gomes escreve:

A guitarra acompanha a ambos executando frases que remetem ao baixo do tema C executado pelo piano na primeira seção da música. Porém, executa-as de forma livre rítmica e ‘melodicamente’, quase como em um improviso, seguindo apenas as indicações dos acordes a serem tocados[...] (GOMES, 2008, p. 86).

Figura 5 - Acompanhamento harmônico de guitarra Coisa: Cancioneiro Moacir Santos

Fonte: Elaborado pelo autor.

* Copiado do *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*.

O trecho que Gomes se refere ao tema C, executado pelo piano, encontra-se na figura 4 deste trabalho. Gomes usa a palavra “remetem”, dando uma conotação de relação entre a execução da guitarra e do piano na exposição do tema C, apresentados em seções diferentes¹⁰. Abre-se um pequeno parêntese para reflexão do apontamento de Gomes, que assemelhar-se à ideia exposta neste trabalho, em que a execução do piano, no tema C, do LP *Coisas* é aproximadamente “valseada”.

Diante desta forma livre rítmica que Gomes descreve, objetiva-se entender de como esta execução foi feita em ambas gravações, que possíveis intenções foram aplicadas e o que elas têm em comum.

¹⁰ Ver o capítulo 3.2.1 em João Marcelo Zanoni GOMES, 2008.

No trecho da figura 5, nota-se que há apenas uma base harmônica a ser seguida, porém, na gravação do CD “*Ouro Negro*” escutam-se, em overdub¹¹, a base harmônica e a linha melódica de guitarra nesses compassos, que serão divididas como Guitarra I (Melodia) e Guitarra II (Base Harmônica), as guitarras acompanham a melodia principal que é exposta pela Flauta e Vibrafone em uníssono. A linha melódica não se encontra escrita no *Coisas: cancioneiro Moacir Santos*. Perguntado sobre a questão melódica da guitarra nesse trecho, Mário Adnet complementa dizendo “A parte valsa, a parte valsa...” e comenta:

Então, o Ricardo tocou feito valsa mesmo. Porque eu acho que é isso mesmo que passa, aquilo ali é:::(começa a cantar a melodia como valsa)), aí vira quatro de novo, quatro todo antecipado e tal...mas é:::eu acho que é lúdico, a brincadeira que o Moacir faz (+) na música dele. Pro músico sentir o três e fazer o três. Muito explícita a brincadeira[...](ADNET, 2017, em entrevista ao autor).

Apresenta-se um ponto em que as duas gravações convergem na mesma ideia, a interpretação de “valsa”, como Adnet se refere neste trecho específico na gravação de *Ouro Negro*, observa-se que na gravação do LP *Coisas*, a guitarra também executa sobreposições ternárias, com o recurso de tercinas, porém com melodia diferente, e apenas uma linha de guitarra sem *overdub*. Nas figuras a seguir, serão apresentadas as duas interpretações, apenas com o tema da flauta, para servir de guia, facilitando a visualização do que acontece entre a melodia principal e o acompanhamento.

Figura 6 - Trecho de guitarra CD Ouro Negro.

The musical score for Figure 6 consists of two systems of three staves each. The top staff is for Flauta, the middle for Guitarra I, and the bottom for Guitarra II. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 8. The Flauta part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Guitarra I part features a melodic line with triplets. The Guitarra II part provides a harmonic accompaniment with chords: Abmaj7, Abm7, Db7(9), Gbmaj7, Gb6, and Bmaj7. The second system starts at measure 12. The Flauta part continues with a similar melodic line. The Guitarra I part continues with triplets. The Guitarra II part provides a harmonic accompaniment with chords: Fm7, A7, Ab7, G7, Gb7, Fmaj7, and Emaj7.

¹¹ “Overdub’ é o termo técnico para, em um estúdio de gravação, ‘gravar por cima’, ‘gravar canal por canal’, gravar uma voz em cima de uma base ou, principalmente, de outras vozes já gravadas.” (DIAS, 2010, p. 127).

Fonte: Elaborado pelo autor.

* Transcrição aproximada do trecho da guitarra I. Interpretação de Ricardo Silveira no CD *Ouro Negro*.

Figura 7 - Trecho de guitarra LP *Coisas*.

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Guitarra (Guitar). The score is written in 4/4 time and B-flat major. The Flauta part is on the top two staves, and the Guitarra part is on the bottom two staves. The guitar part is highly rhythmic, featuring many triplets and sixteenth notes. There are dynamic markings like 'p' (piano) and 'p' (piano) in the guitar part. The flute part is more melodic, with eighth and sixteenth notes. The score is divided into two systems, with a measure rest in the first system.

Fonte: Elaborado pelo autor.

* Transcrição aproximada. Interpretação do guitarrista Geraldo Vespar no LP *Coisas*.

Uma questão colocada por Gomes, e que é importante observar, é a “forma livre” em que a guitarra é executada no CD *Ouro Negro*, já que se trata do acompanhamento melódico da segunda exposição do tema C, pois não há nenhuma anotação melódica nesse trecho, deixando o interprete à vontade, diferente do acompanhamento de piano, que se encontra escrito na primeira exposição do tema C.

Outro aspecto interessante a observar, é sobre o acompanhamento rítmico harmônico da guitarra II da figura 6, que apoia, por vezes, a última semicolcheia da melodia executada pela flauta, que imaginativamente seria o tempo um de um compasso ternário. Sobre a última semicolcheia da melodia principal, Gomes faz uma observação:

A conclusão das frases dá-se em geral na última semicolcheia do compasso, e gera a impressão de ser esta semicolcheia, na verdade, o primeiro tempo do compasso seguinte. As colcheias pontuadas que se encontram nos tempos 2 e 4 acabam por soar como anacruses para as semicolcheias[...] (GOMES, 2008, p. 81).

Percebe-se que o trecho de guitarra possui características marcantes nas duas gravações de *Coisa n° 3*, e um aspecto a se refletir é em relação à execução da parte de guitarra do *Coisas: cancionero Moacir Santos*.

Direcionam-se aqui algumas perguntas sobre: Como interpretar o referente trecho? Que referência ter para esse acompanhamento melódico? É necessário executar o acompanhamento melódico? Percebe-se que apesar da reescrita de *Coisa n° 3* alguns aspectos pertinentes a esse instrumento ficaram livres para interpretação. Em relação à melodia de

guitarra exposta na gravação de 1965, não se tem certeza se a mesma foi escrita ou se é uma parte para livre improvisação. Ainda perguntado de Adnet se Moacir Santos havia fornecido alguma orientação referente ao trecho da guitarra no CD *Ouro Negro*, ele respondeu:

Mas o que eu tava dizendo, é que na gravação disso, o que eu posso me lembrar, assim, é dessa história da valsa ter sido falada... Moacir presente e tudo mais, e ele curtindo, rindo, se divertindo com aquela história de fazer valsa dentro de quatro, então é isso que eu tava dizendo, é:::o lance dele era esse, era ficar fazendo o quatro dentro de três, três dentro de quatro e por aí...né. Então a valsinha é uma brincadeira dentro daquele tempo doido e tal...e que dá pra fazer é:::sem ficar grudado na partitura, eu acho... até pra ficar mais engraçado. (ADNET, 2017, em entrevista ao autor).

É interessante a percepção que Mário Adnet tem sobre a produção de Moacir Santos, ao utilizar as palavras lúdico, engraçado e brincadeira em suas falas. Através dessas palavras, Adnet passa a imagem de um Moacir simples, divertido e intuitivo, que parecem caracterizar uma maneira própria de Moacir lidar com a parte rítmica, além de toda sua proficiência técnica, já abordada neste trabalho.

Mário relata que Moacir gostava de atribuir o uso das possibilidades rítmicas sobrepostas, supõe-se que essa forma de adaptar um compasso ternário dentro de um compasso quaternário em *Coisa nº 3* pode ter sido a base para a execução tercinada da guitarra neste trecho, chamada por Mário de “parte valsa”. Outro aspecto que Mário menciona na citação acima é a possibilidade de a guitarra executar a “parte valsa” sem estar condicionado à partitura.

O não uso de uma escrita melódica para guitarra no trecho supramencionado, pode ter sido uma questão de flexibilização, já que Mário Adnet acredita que o músico precisa sentir a intensão de valsa, e executa-la sem estar fixo em algo escrito.

Ainda há o fato de que o acompanhamento harmônico, exposto na figura 5, não se encontra na gravação de guitarra do LP *Coisas*, o que se percebe são 3 arpejos harmônicos executados, bastante semelhante à técnica de “*Chord Melody*”¹². Sobre esse aspecto, se nota a diferença entre as duas guitarras.

A partir dos pressupostos verificados, não se sabe ao certo se a “parte valsa”, atribuída à linha melódica da guitarra, torna-se uma obrigatoriedade em *Coisa nº 3* ou uma livre

¹² Chord Melody é uma técnica bastante utilizada por guitarristas, onde melodia e acordes são executados ao mesmo tempo, respeitando o ritmo melódico.

escolha do interprete, já que não se possui a partitura primitiva e não há nenhum indicativo melódico no trecho do *Coisas: cancionero Moacir Santos* sobre.

3.3 TROMPAS

Dando continuidade à exposição das particularidades e diferenças entre as gravações dos instrumentos, temos aqui as trompas, que foram gravadas no CD *Ouro Negro* e no LP *Coisas*. Este trecho encontra-se no compasso 40 do *Coisas: cancionero Moacir Santos*.

Figura 8 - Trecho de trompa CD Ouro Negro

6

37

Fl.

Tpt.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

B. Tbn.

Fonte: Elaborado pelo autor.

* Copiado do *Coisas: cancionero Moacir Santos*. Interpretação do trompista Phillip Doyle no CD *Ouro Negro*.

Figura 9 - Trecho de trompa LP Coisas

6

37

Fl.

Tpt.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

B. Tbn.

Fonte: Elaborado pelo autor.

*Transcrição aproximada do compasso 41. Interpretação do trompista João Gerônimo Menezes no LP Coisas.

A diferença entre as duas gravações é notada em apenas um compasso, mas que são significativas para serem mencionadas.

Observa-se no compasso 40 da figura 8, o segundo e o terceiro tempo até a ligadura da semicolcheia do quarto tempo, são somas iguais de colcheia mais semicolcheia. A partir da primeira colcheia que aparece no quarto tempo, já se desintegram a igualdade das figuras, gerando um acento diferente a partir deste. Se fossem todos os tempos iguais de colcheia mais a semicolcheia, o final da frase, que termina com a nota dó, seria concluída no primeiro tempo do compasso 41.

Figura 10 - Trecho em pirâmide



Fonte: Elaborado pelo autor.

* Transcrição aproximada de *The Mirror's Mirror* que se encontra em 4'26" no LP *The Maestro*

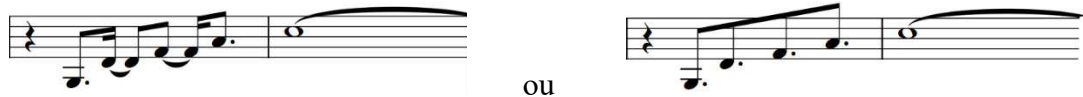
A rítmica tercinada, não conclui a frase no primeiro tempo do compasso 41, parecido com o que está na figura 8, ambas terminam em tempo fraco, sendo ligadas com o próximo compasso, porém, os valores da figura 9 são divididos igualmente.

Em relação à rítmica tercinada da figura 9, pode-se trazer um exemplo interessante. Em 1972, Moacir Santos gravou o seu primeiro LP nos Estados Unidos, chamado de “*Maestro*” (DIAS, 2010, p. 126) neste, tem-se uma outra versão de *Coisa n° 3* chamada de “*The Mirror's Mirror*”, arranjada pelo próprio Moacir, com uma concepção bastante diferente da versão de 1965. O arranjo de “*The Mirror's Mirror*” não será exposto no trabalho por conta dos objetivos já direcionados a esta pesquisa, porém, aponta-se apenas esse trecho, executado no tema B da seção 2 que se encontra em 4'26” da gravação, que estará em anexo para possíveis esclarecimentos, e que possui a mesma figuração rítmica tercinada da figura 9,

porém, com a instrumentação diferente, pois a execução é feita por naipe de sopros através de uma pirâmide¹³.

Exemplo:

Figura 11 - Exemplo de valores rítmicos iguais



Fonte: Elaborado pelo autor.

Vale reiterar que alguns aspectos em relação às diferenças podem estar sendo atribuídos à aspectos estruturais ou interpretativos, como por exemplo, a exposição da divisão rítmica do compasso da trompa, ao qual, Mário Adnet atribuiu a uma questão interpretativa. Não se sabe o mérito pela escolha da rítmica da figura 8, supõe-se ter sido um daqueles trechos em que Adnet fez o comentário de que “não seguiu à risca” da gravação do LP *Coisas*.

Através dos materiais expostos neste capítulo, pôde-se observar caminhos que sugerem algumas reflexões no sentido da interpretação de *Coisa n° 3*, principalmente nas pautas de piano e guitarra, por se tratarem de trechos mais flexíveis às sobreposições ternárias. Adnet ainda acrescenta uma fala que vale considerar neste parágrafo:

[...] agora, nem precisava está escrita em quatro, enfim, não precisava (+) mas eu acho que o Moacir gostava disso, desse tipo de desafio, entendeu? Na hora do músico tocar é:::quer dizer, pra ele ler isso, é tenso, então, eu acho que é uma música pra você interiorizar e tocar, quase de cor, porque::: a contagem dela é fora (+) ela é toda esdrúxula matematicamente, quer dizer, é uma pegadinha do início ao fim (+) que:::se você leu e aprendeu, toca livre, toca solto. (ADNET, 2017, em entrevista ao autor).

Nesta citação, Adnet usa a palavra “interiorizar”. Entende-se em sua fala que: para interpretação de *Coisa n° 3*, a música necessita ser compreendida, vivenciada, no sentido da captura da ideia do autor. Interessante, pois Mário Adnet expõe em sua fala a mesma ideia dos assuntos abordados no capítulo 2, que direcionam a importância da relação entre obra e

¹³ Termo usado para designar acordes formados por sobreposições sucessivas de notas.

intérprete. Também valem destacar as palavras “livre” e “solto”, que direcionam para uma execução interpretativa.

Para resumo deste capítulo, acredita-se que os materiais expostos resultam em processos de significados atribuídos às interpretações de *Coisa nº 3*, acreditando que ambas interpretações podem ter ocorrido, também, por questões de perspectivas. Espera-se que as abordagens deste capítulo resultem em ponderações sobre esses significados, a quais poderão estar subsidiando as performances interpretativas em *Coisa nº 3*.

Deixar-se-á duas citações para a reflexão de aspectos pertinentes entre a obra e o intérprete, elucidando a importância dos dois no processo artístico.

A obra e o intérprete são, pois, os dois pólos fundamentais da relação interpretativa. Apresentam-se eles intimamente unidos por um vínculo dialético essencial, em virtude do qual não se pode falar de nenhum dos dois fora dessa relação: a intencionalidade do intérprete, sendo mesmo tempo ativa e receptiva, só se define como tal em contato com a obra; a intencionalidade da obra, por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete a capta como tal. Tratando-se de uma relação interativa, que tem a obra como ponto de referência[...]. (ABDO, 2000, p. 20).

Considerando-se a partitura musical uma espécie de ‘roteiro’ ou ‘mapa’ para se chegar, por assim dizer, ao ‘tesouro’ ou à ‘verdade’ da obra, a interpretação corresponde à tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também (principalmente) o que está *entre* as indicações grafadas na partitura. (KUEHN, 2012, p. 10).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início da elaboração deste trabalho, tinha-se como principal intuito procurar materiais que auxiliassem no entendimento da estrutura rítmica de *Coisa n° 3*, afim de conhecer possibilidades interpretativas a serem aplicadas tanto pelos executantes como por maestros, que possam vir a dirigir a *Coisa n° 3*.

Colocou-se como exposição, a comparação de duas gravações, as quais foram levados em consideração as diferenças e semelhanças entre ambas, com a finalidade de buscar entendimentos para alguns trechos presentes no *Coisas: cancionero Moacir Santos*. No entanto, não se buscou entender apenas esses comparativos, pois como apresentado no trabalho, observou-se que Mário Adnet possibilitou-se algumas mudanças na reconstrução da partitura a partir do fonograma de *Coisa n° 3* de 1965, que podem estar atribuídas a questões interpretativas ou adaptações aproximadas.

Outra questão observada foi o fato da perspectiva quaternária ou ternária, colocado por Gomes, a qual *Coisa n° 3* permite ser compreendida, possibilitando nuances interpretativas nos trechos abordados neste trabalho.

A contribuição de Mário Adnet também estimulou outras perspectivas a serem observadas sobre a forma interpretativa ternária em determinados trechos *Coisa n° 3*. Acredita-se que pelo seu contato direto com Moacir Santos, algumas questões são de grande relevância.

Os assuntos relacionados à interpretação contribuíram de forma válida, pois há questões bastante significativas, principalmente nas reflexões filosóficas, que podem também subsidiar questões interpretativas em *Coisa n° 3*.

Acredita-se que conhecendo os recursos rítmicos que identificam o estilo marcante na forma de Moacir Santos compor, há possibilidades mais específicas de ampliar a pesquisa na interpretação de *Coisa n° 3*, como por exemplo: “A proposição de uma performance rítmica para piano em *Coisa n° 3*” ou “Possibilidades rítmicas e melódicas de guitarra para a ‘parte valsa’ de *Coisa n° 3*”.

Uma nova reedição através das partituras originais da gravação do LP *Coisas* pode ser algo possível também. Numa de suas falas para esta pesquisa, Mário Adnet relata que em uma conversa com o sócio capitalista de Roberto Quartin, ainda vivo, cujo o seu nome não foi citado, foi revelado que quando o selo Forma foi vendido, apenas os fonogramas e as capas foram entregues, Adnet completa dizendo: “Então existe uma possibilidade dessas partituras

existirem num quarto que virou depósito na casa da filha do Roberto Quartin”. Uma reflexão preponderante é sobre a importância da preservação e o cuidado com as partituras originais, caso sejam encontradas, pois são também documentos históricos e que contribuem de forma sistemática para pesquisas.

Por fim, acredita-se que a busca por significados, interpretações, performances e afins atribuídos à música de Santos são louváveis, estabelecendo potencialização por processos e pesquisas ainda mais significativas, tendo em vista a variedade de obras a serem exploradas, e que, além disso, preservam a memória histórica do compositor brasileiro Moacir Santos.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.1, 2000. p. 16-24
- ADNET, Mário; NOGUEIRA, José. **Coisas**: Cancioneiro Moacir Santos. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.
- ADNET, Mário. *Entrevista ao autor, outubro de 2017*.
- BONETTI, Lucas Zangirolami. **Processos composicionais em Choros & Alegria: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos**. Monografia, São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2010.
- BRAGA, Tarcísio. **A caixa clara na bateria: estudo de caso de performance dos bateristas Zé Eduardo Nazário e Marcio Bahia**. Dissertação (Mestrado)-Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.
- COISAS. Rio de Janeiro: Universal, 2004. 1 CD (ca. 32 min.).
- DIAS, Andréa Ernest. **Mais “Coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro**. Tese de Doutorado, Bahia: Universidade Federal da Bahia, (UFBA), 2010.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improtá. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960**. Dissertação (Mestrado em Música)-Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- GOMES, João Marcelo Zanoni. **“Coisas” de Moacir Santos**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Paraná, Curitiba 2008.
- KUEHN, Frank Michael Carlos. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). **Per musí**, Belo Horizonte, n. 26, 2012, p. 7-20.
- LACERDA, Marcos Branda. **Transformação dos processos rítmicos de *offbeat* e *cross rhythm* em dois gêneros tradicionais no Brasil**. [S.l.: s.n., s.d.].
- MANZINI, Eduardo José. **Considerações sobre a transcrição de entrevistas**. Disponível em:< http://www.oneesp.ufscar.br/texto_orientacao_transcricao_entrevista>. Acesso em: 04 dez. 2017.
- OURO Negro. Rio de Janeiro: Universal, 2005. 1 DVD.
- OURO Negro. São Paulo: MPB, 2001. 2 CD's.
- PFÜTZENREUTER, Karla Eva. **Ilusões rítmicas na bateria: aspectos teóricos e cognitivos**. [S.l.: s.n., s.d.].

VICENTE, Alexandre Luís. **Análise da composição e arranjo de uma coisa: “nanã”,** de Moacir Santos. Trabalho de Conclusão de Curso (Habilitação em Música), Florianópolis, 2008.

VICENTE, Alexandre Luís. **Moacir Santos, seus ritmos e modos: “Coisas”** do Ouro Negro. Dissertação (Mestrado)-Universidade do Estado e Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2012.

THE MAESTRO. United States of América: Blue Note, 1972. 1 LP (ca. 37 min).

WINTER, L.L.; SILVEIRA, F.J. Interpretação e execução: Reflexões sobre a prática musical. **Per Mus**, Belo Horizonte, n.13, 2006, p. 63-71.

ANEXO A

Partitura de *Coisa n° 3*