

A trilha sonora como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos: o “tema do amor” de *Ganga Zumba*

MODALIDADE: Comunicação oral

Lucas Zangirolami Bonetti
Universidade Estadual de Campinas – lucas@lucasbonetti.com.br

Resumo: O presente artigo se propõe a discutir os processos de composição utilizados por Moacir Santos (1926-2006) na concepção da música “Coisa nº 9” a partir da trilha sonora de três sequencias, compostas para o filme *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues (1940-). Este estudo visa perceber como as referências imagéticas, assimiladas do filme, refletiram em seus processos composicionais, tanto para a própria trilha quanto para a composição resultante desse processo, “Coisa nº 9”, lançada no disco *Coisas*, de 1965.

Palavras-chave: Trilha Sonora. Moacir Santos. Composição. *Ganga Zumba*.

Film scoring as genesis of the creative processes in the work of Moacir Santos: The “love theme” of *Ganga Zumba*

Abstract: This article aims to discuss the compositional processes used by Moacir Santos (1926-2006) in the song "Coisa nº 9" from the film scoring of three scenes, composed for the film *Ganga Zumba* (1964), Carlos Diegues (1940-). This study aims to understand how the imagetic references borrowed from the film reflected in their compositional processes, both for the film scoring itself as to the composition that resulted from this process, "Coisa nº 9", released on the LP *Coisas* (1965).

Keywords: Film Scoring. Moacir Santos. Composition. *Ganga Zumba*.

1. Moacir Santos e o Cinema

Moacir Santos foi um músico pouco reconhecido em seu país natal durante sua vida profissional, apenas em seus últimos cinco anos de vida o Brasil começou a olhar para sua obra devidamente. Entretanto, apenas seu trabalho como compositor de música instrumental e canção foi resgatado, sua carreira como trilhista continuou desconhecida. Este trabalho é parte de uma pesquisa em andamento que pretende resgatar o trabalho de Santos como compositor de trilhas musicais para cinema de maneira mais ampla.

O envolvimento de Santos com a indústria audiovisual foi de grande importância na sua carreira, visto que o compositor participou de importantes produções no Brasil e no exterior. Sendo uma de suas trilhas, a de *Amor no Pacífico*, de Zigmunt Sulistrowsky, seu passaporte de entrada nos EUA, país que viveu do final dos anos 1960 até o fim de sua vida.

Aqui, trataremos especificamente de um dos filmes cuja trilha foi composta por Moacir Santos, *Ganga Zumba*. Filme produzido por Carlos Diegues e baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos (1911-1989), o filme *Ganga Zumba* conta a trajetória de um grupo de escravos que foge da fazenda onde estavam até Palmares, o quilombo mais conhecido da história. Junto com esse grupo está Antão (Antônio Pitanga), que todos

acreditam ser Ganga Zumba, o próximo rei de Palmares. “(...) os escravos acreditavam que uma espécie de predestinação recaía sobre determinada pessoa para fazer dele o rei, e que o rei não se impôs por seus traços pessoais ou valentia” (BERNARDET, 2007: 80). Também é interessante ressaltar também o cunho político do longa-metragem que, (...) embora [seja uma] reconstituição histórica, *Ganga Zumba* tinha um significado atual que era, no momento político brasileiro, uma aspiração idealista, puramente teórica e utópica (BERNARDET, 2007: 81).

Também é notável a participação do elenco do filme, que conta com dois dos principais atores da época, Antônio Pitanga (1939-) e Luiza Maranhão (1940-). Também atua no longa um ícone da música popular brasileira, o compositor Cartola (1908-1980), junto de sua mulher, Dona Zica (1914-2003).

No que tange à trilha musical, *Ganga Zumba* é considerado por Dias (2010) e Vicente (2012) um laboratório pré-*Coisas*, disco lançado por Moacir um ano após o filme. Isso se deve pela abundante utilização de material composicional que viria a resultar em composições de música instrumental desse disco que marcou a história da música brasileira.

A trilha sonora de *Ganga Zumba* antecipou a sonoridade que se tornaria a marca característica de Moacir Santos a partir do lançamento do seminal LP *Coisas*, em 1965, pelo selo Forma. Constam da trilha, além do tema de abertura “Naná”, os que posteriormente ficaram conhecidos como “Coisa nº 4”, “Coisa nº 9” e “Mãe Iracema”, em instrumentações que variam do tratamento a capella às combinações tímbricas de piccolo, flauta, clarinete, clarone, fagote, saxofone, trombone e percussão, em que predomina a utilização dos atabaques e tímpanos. *Ganga Zumba* funcionou como uma espécie de laboratório para o LP *Coisas* (DIAS, 2010: 107).

Coisas tem parte de sua gênese no longa-metragem *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, filme de 1964, que traz a temática afro-brasileira da escravidão, sob direção musical integral de Moacir Santos. Neste filme, ouvem-se pela primeira vez gravações de trechos das *Coisas* nº 5, 4 e 9 (VICENTE, 2012: 34).

2. Análise

2.1 – Metodologia

Nessa trilha, é possível perceber traços da obra composicional de Santos, em que fragmentos de temas, sonoridades e direcionamentos estéticos já são encontrados. Aqui, especificamente trataremos apenas do que chamamos de “tema do amor”, que aparece na trilha em três momentos de maneiras bastante diferentes e que deu origem à música “Coisa nº 9”, gravada no disco *Coisas*, de 1965. Confrontaremos esses materiais musicais de forma a perceber seus processos composicionais e narrativos e, por fim, notar sua utilização posterior, fora do contexto fílmico.

2.2 – Análise do “tema do amor”

A primeira aparição desse tema é, por sua vez, dividida em três inserções, a primeira aparece por volta dos 16 minutos e 50 segundos (Ex. 1) do filme, a segunda em 18 minutos e 01 segundo (Ex. 2) e a terceira em 20 minutos e 44 segundos (Ex. 3). Em todos esses trechos, o excerto é extra-diegético, ou seja, a música não é ouvida pelas personagens. A instrumentação é bem densa, sendo dividida em três planos bem demarcados: melodia (flauta e clarinete), “cama harmônica” (saxofone tenor, trombone e fagote) e acompanhamento rítmico (tímpano e fagote). Formalmente pode-se ouvir duas vezes a forma ABA, sendo que em ambas o último A não é executado por inteiro. Na primeira vez um corte abrupto suspende a trilha e na segunda a finalização é feita de maneira mais suave e gradual, com um *fade out*. A última inserção musical, mais curta, apenas pontua a finalização narrativa da sequência. A melodia é tocada apenas pelo clarinete com uma cama harmônica grave, terminando inclusive com uma terça de picardia¹.

Esse trecho representa aqui a consolidação do casal Ganga Zumba (Antônio Pitanga) e Cipriana (Léa Garcia). A narrativa apresenta Cipriana à margem de um lago ou rio lavando roupa quando é surpreendida por Ganga Zumba, ambos brincam dentro e fora da água até se beijarem e deitarem no chão abraçados, selando o início de uma relação amorosa. Diegues comenta que (...)

(...) na mesma semana, filmávamos o encontro de Antão [Antônio Pitanga] com Cipriana, a primeira cena de amor entre o casal de escravos. Poucas vezes em minha vida de cineasta terei realizado uma cena de amor mais bela, sensual e comovente do que a do balé de corpos nas areias do rio Paraíba, onde rolavam nosso herói e a eterna Léa Garcia, uma atriz iluminada (DIEGUES, 2011: 1).

Segue abaixo parte da transcrição em notação musical do trecho comentado, a seção A está representada no Ex. 1, a seção B no Ex. 2 e a terceira e última inserção no Ex. 3:

Flauta e Clarinete em oitavas: **A**

Flauta Clarinete *mf*

Saxofone Tenor Trombone Fagote *mp*

Timpano Fagote *mp*

Ex. 1 – Início da seção A do “tema do amor”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (16m 50s).

Ex. 2 – Seção B do “tema do amor”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (17m 04s).

Ex. 3 – “Tema do amor”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (20m 44s).

A segunda vez que o “tema do amor” é apresentado na trilha musical está localizada no minuto 37 (Ex. 4), dessa vez diegeticamente, a personagem está cantando a melodia do tema de maneira bastante livre e sem nenhum acompanhamento. O canto é silábico, porém sem letra, é realizado apenas com vocalizes. O número de compassos muda significativamente nesta versão, as notas longas são encurtadas e a pulsação não é seguida a risca, o que é completamente aceitável em um canto de trabalho e sem vínculo artístico direto. A estrutura formal é AABA, forma-canção muito comum em diversas tradições musicais.

Na sequência, Cipriana (Léa Garcia), canta enquanto está trabalhando na senzala e só cessa a interpretação quando percebe que ela e Dandara estão sendo observadas por Ganga Zumba. Essa parte da história mostra uma possível despedida do casal, já que o futuro rei de Palmares está prestes a fugir da fazenda em que se encontra na situação de escravo. O próprio Moacir Santos, em comentário feito sobre a música no encarte do disco *Ouro Negro* (2001) a categoriza da seguinte maneira: “Isso é um lamento” (SANTOS In: Encarte do disco *Ouro negro*, 2001: 27). O fato de ouvirmos um canto solo, na forma de lamento, também propõe a solidão implícita à separação eminente. Pois “a orquestração também tem o que comunicar: nada como um instrumento solo para enfatizar a solidão” (JULLIER; MARIE, 2009: 40). Nessa sequência Cipriana já dá a entender que Ganga Zumba estaria interessado em Dandara,

suas palavras são: “Não adianta se assanhar, ela vai embora amanhã cedinho”. Já insinuando a futura modificação dos relacionamentos afetivos dos personagens.

Segue exemplo dos primeiros compassos da primeira seção do trecho:

Voz

ad lib.

A

mf ba - la - ba - di - a - la - ia á la - i - an dá da - i - an dê

Ex. 4 – Início da seção A do “tema do amor”, na segunda aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (37m).

A terceira e última aparição do tema se dá em 1 hora, 12 minutos e 11 segundos (Ex. 5) do longa-metragem e, como a primeira, é apresentado fora da cena (ou extra diegéticamente). A instrumentação do trecho apresenta dois planos, um melódico com uma flauta solista e um harmônico com três sopros (saxofone alto, trombone e saxofone tenor) tocando acordes homofonicamente. O andamento lento e a menor densidade instrumental propiciam um entendimento melancólico do trecho.

Durante a fuga para Palmares o grupo reencontra os Piancó, senhores de engenho, e sua mucama Dandara. Em seguida, matam os senhores e a mucama segue viagem com eles, despertando o amor de Ganga Zumba. A sequência da trilha em questão traz à tona uma cena de ciúmes do casal (Ganga Zumba e Cipriana), seguida da troca de parceiros de ambos (Ganga Zumba e Dandara – Cipriana e Diogo, um escravo que estava acampado próximo à parada do grupo). O diálogo de Cipriana e Diogo mostra que ambos tinham a linha de pensamento mais afinada, pois ambos preferiam viver por conta própria, sem estarem ligados a nenhum grupo, seja de brancos ou de negros. A própria Léa Garcia comenta, em entrevista, sobre a sequência em questão:

Eu interpretava Cipriana, mulher de Ganga Zumba, que era a porta voz da liberdade, no sentido mais amplo. Quando Cipriana percebe que Ganga Zumba iria trocá-la por Dandara e que perderia assim sua condição de rainha, diz: "Eu não quero ser escrava nem de branco, nem de preto". Corajosamente abandona o grupo que ia para Palmares e segue seu próprio caminho (GARCIA, 2000: 1).

Abaixo pode-se ver o trecho inicial (seção A e B) da transcrição da trilha musical comentada acima:

The image shows a musical score for a piece titled "tema do amor" from the soundtrack of "Ganga Zumba". The score is in 3/4 time with a tempo of 80. It features three staves: Flute (top), Sax Alto/Trombone/Sax Tenor (middle), and Flute (bottom). The Flute part starts with a melody marked "mf" and includes sections A and B. The Sax Alto/Trombone/Sax Tenor part provides harmonic support with chords marked "mp". The bottom Flute part includes a section marked "rit." and "a tempo".

Ex. 5 – Seção A e B do “tema do amor”, na terceira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 12m 11s).

É notável que o mesmo material composicional foi utilizado por Moacir Santos de três modos bastante distintos na trilha musical das sequências comentadas acima. Em relação ao andamento dos trechos, é interessante perceber como primeiramente Santos apresenta a relação amorosa do casal com uma música de andamento vigoroso, com todas as articulações interpretativas marcadas e concisas. Já o segundo, mais lento e sem uma pulsação estritamente regular, “flutua” sobre a melodia. Na última aparição ouvimos um tema mais lento, porém com andamento regular, a interpretação é mais “lisa”, mais como uma balada lenta.

Também contribui com a sonoridade do primeiro trecho o uso de acordes nos sopros em posicionamento bem fechado, contendo intervalos próximos, de terça e segunda, em geral. O excerto seguinte não apresenta acompanhamento harmônico, portanto não há o que se comentar sobre esse parâmetro, e por fim o “tema do amor” apresenta uma predominância de intervalos mais abertos, de quinta justa nos sopros que delineiam a harmonia. Melodicamente, o tema é mostrado pela primeira vez executado por uma dobra de flauta e clarinete, gerando mais pressão sonora que nas duas próximas aparições, quando ouvimos uma voz solo e uma flauta solo respectivamente.

O arranjo construído por Santos para os três trechos apresenta também uma forte relação com a narrativa, a densidade instrumental do primeiro trecho é a maior, com a melodia dobrada, três sopros no plano harmônico e mais contrabaixo e percussão definindo a base rítmica. No excerto seguinte percebe-se uma enorme redução textural, apenas a melodia é ouvida e por fim, Santos escolhe uma formação instrumental intermediária para o último trecho: flauta solo na melodia e três sopros como acompanhamento. Portanto podemos estabelecer relações diretas entre os processos composicionais utilizados por Moacir e articulação narrativa das sequências aqui estudadas. A primeira tem um caráter esperançoso, “leve”, e consolida para o espectador a relação amorosa entre as personagens. Na segunda, a

música é percebida como um lamento, articulada com a eminente despedida dos parceiros. E ao final, a última apresentação do tema ambienta um clima de ciúmes e rancor, sendo a música mais melancólica e introspectiva.

2.3 – De “tema do amor” à “Coisa nº 9”

Podemos perceber diversas relações musicais entre os trechos expostos acima e a versão gravada no disco *Coisas*, Gomes (2009) comentou em sua dissertação de mestrado que (...)

(...) o tema, utilizado em *Ganga Zumba*, em momentos em que o relacionamento afetivo é enfocado, é o da melodia de “Coisa nº 9”, que aparece tocada por diferentes formações, porém, como os outros temas, apresenta características semelhantes às do arranjo sob o qual seria gravada posteriormente (GOMES, 2009: 56).

A melodia da seção A do disco de 1965 (Ex. 6) é executada de maneira muito semelhante, contudo, apresenta algumas apogiaturas no entorno das notas que estruturam a melodia, tornando assim a linha melódica mais rebuscada. Em trabalho anterior o autor deste artigo propôs que (...)

(...) uma provável explicação para tal procedimento [composicional] seja o fato do compositor querer dar à escrita um caráter improvisatório, de ornamentação, tal qual um instrumentista popular está acostumado a fazer (BONETTI, 2010: 67).

A seção com maior grau de mudança, no que concerne à melodia, é a parte B (Ex. 7). O motivo inicial é retrabalhado, resultando em um perfil melódico bastante diverso. Ao invés de repetir o motivo em sequência, Santos o desenvolve, adicionando à melodia novos contornos em seu perfil. Já o arranjo apresenta uma instrumentação bem enxuta e remete aos instrumentos usados na trilha e formalmente se assemelha bastante com a terceira aparição do tema no filme. Segue trecho transcrito da seção A e B comentadas acima:

The image shows a musical score for the piece "Coisa nº 9". It consists of five staves: Saxofone Alto, Guitarra, Organ, Contrabaixo, and Percussão. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The Saxophone part is marked *mf* and *cantabile*. The Guitar part is marked *mp*. The Organ part is marked *mp*. The Bass part is marked *mf* and *pizz.*. The Percussion part is marked *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A section labeled 'A' is indicated at the beginning of the Saxophone staff.

Ex. 6 – Seção A de “Coisa nº 9”, do disco *Coisas*.

The image shows a musical score for the piece "Coisa nº 9". It includes staves for Trompete (Trumpet), Cello, Guitarra (Guitar), Contrabaixo (Double Bass), Órgão (Organ), and Percussão (Percussion). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score features a melodic line in the trumpet and cello, a bass line in the double bass, and a rhythmic accompaniment in the organ and percussion. The organ part includes a section labeled "Órgão" with a specific melodic line. The percussion part consists of a steady rhythmic pattern.

Ex. 7 –Seção B de “Coisa nº 9”, do disco *Coisas*.

A composição do disco pode ser encarada como uma mistura das três aparições no “tema do amor” no filme. A melodia apresentada pelo saxofone alto remete à interpretação da voz solo de Cipriana, com grande liberdade e fluidez e o arranjo soma o acento rítmico nos dois primeiros tempos de cada compasso do contrabaixo com a frase rítmica de acompanhamento, originalmente blocada nos sopros, e agora executada por um órgão. Segundo Vicente (2012), “a maior diferença entre a versão constante m *Ganga Zumba* e a que seria gravada em *Coisas*, é a ausência da percussão no primeiro, que seria tão marcante no segundo” (GOMES, 2009: 56).

3. Considerações finais

(...), o tema romântico do filme é o que poderíamos chamar de “um prelúdio negro” (SANTOS, Moacir apud s/a In: ADNET, NOGUEIRA. 2005: 6).

Fica claro que o uso do material composicional que veio a constituir a música “Coisa nº 9”, utilizada em *Ganga Zumba*, é ouvido como um *leitmotiv*. O chamamos aqui de “tema do amor” pois consolida a relação amorosa do casal. Como ressalta Carrasco (2003), tal procedimento já era comum aos compositores de cinema duas décadas antes da composição de *Ganga Zumba*. “Na década de 1940, as técnicas de criação de trilhas musicais com material motivico recorrente já haviam atingido um alto grau de sofisticação. A prática de organizar a trilha a partir de um conjunto temático reduzido era muito comum” (CARRASCO, 2003: 161). Em geral, esse procedimento tem como função dar coerência à narrativa, criando pontos de lembrança no espectador.

Para a composição de trilhas de filmes, (...), o *leitmotiv* oferece coerência. (...) Uma das principais funções do *leitmotiv* foi sua contribuição para a explicação da narrativa. (...) Compositores criaram identificações musicais para os personagens, lugares, e até mesmo ideias abstratas em um filme (KALINAK, 1992: 104-105, tradução nossa).

Contudo, o *leitmotiv* também adquiriu um aspecto pejorativo após seu uso ter sido usado excessivamente no cinema de Hollywood, que foi e é uma grande referência na

produção audiovisual até hoje. Kalinak (1992) comenta que “o uso do leitmotiv em Hollywood desencadeou uma onda de protestos na comunidade musical, a maior parte negativa” (KALINAK, 1992: 104, tradução do autor). Entretanto, o uso do material musical feito por Santos não se enquadra nessa acepção pejorativa do termo, visto que seu uso não é uma simples “cópia e colagem” do tema, mas sim um uso recorrente do mesmo material temático que passa pelo filtro da narrativa e se molda de acordo com a necessidade fílmica.

Também foi de grande importância para a concepção da obra de Moacir Santos a referência insistente da sonoridade afro-brasileira em sua música.

(...) fica clara a opção de Moacir Santos por estilizar os padrões da cultura musical afro-brasileira, dando ao conjunto de Coisas uma caracterização única na sonoridade instrumental dos anos 60, alcançada tanto pela associação da instrumentação usual das bandas de música e big-bands jazzísticas à percussão típica dessa tradição cultural (atabaques, agogôs, afoxés, etc.) quanto pelo tratamento polirrítmico dispensado ao contraponto (DIAS, 2010: 112).

(...) inserido neste contexto dos anos 60 (...), Moacir Santos buscava inserir e intensificar as africanidades brasileiras em suas composições, em uma busca, ideologia estética e direção que fundia discursos e pensamentos que permeavam a cena política e musical desta época, evidentes nos trabalhos dos modernistas nacionalistas brasileiros, como Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri, assim como dos cancioneiros Dorival Caymmi, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Baden Powell (VICENTE, 2012: 59).

Ritmos, melodias e instrumentações com “sabor” afro-brasileiro permeiam grande parte das composições de todas as fases de sua vida, e a temática do filme *Ganga Zumba* pode ter influenciado a impulsionar esse uso recorrente ainda no início de sua carreira².

Acredito que a música de *Ganga Zumba* seja o melhor trabalho que até hoje realizei. Não só porque me encontrou numa fase de maturidade musical como também pela identificação que senti com o tema e o espírito do filme. Além disso, era um trabalho de fôlego, como eu queria, desde muito tempo, fazer (SANTOS, Moacir apud s/a In: ADNET, NOGUEIRA. 2005: 6).

Além disso, é possível que Moacir estivesse, em sua trilha, testando a sonoridade dos instrumentos que viriam a se tornar sua “formação padrão”, que ele próprio adotou ao longo de muitos anos e que virou referência de sua sonoridade. Essa formação instrumental é constituída de flauta, saxofone alto, saxofone tenor, saxofone barítono, trompete, trombone tenor, trombone baixo, trompa, baixo, bateria, percussão, violão/guitarra, piano e vibrafone.

Há muito tempo materiais composicionais são reaproveitados em outras situações, Roy Prendergast (1992) comenta sobre tal fato no meio dos compositores para cinema:

A prática de utilizar música para um filme e depois utilizá-la novamente para filmes subsequentes é comum desde os primórdios do som. (...) O próprio [Max] Steiner, reprisou porções de seus materiais [partituras do clássico de 1933, *King Kong*] em diversos dos seus trabalhos realizados muito mais tarde para a Warner Brothers (PRENDERGAST, 1992: 31, tradução nossa).

É evidente que tal procedimento é relacionável com as composições de Moacir Santos nascidas nos filme e amadurecidas nos discos. Em uma influência mútua, como se as trilhas sonoras representassem, na verdade, um compositor testando sua paleta de “cores” e sonoridades, e suas composições posteriores trouxessem à tona todo o direcionamento estético das narrativas cinematográficas.

Referências:

ADNET, Mário; NOGUEIRA, José. *Cancioneiro Moacir Santos, COISAS*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BONETTI, Lucas Zangirolami. *Processos composicionais em Choros & Alegria: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos*. Monografia. São Paulo: FASM, 2010.

CARRASCO, Ney. *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

DIAS, Andrea Ernest. *Mais “coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Bahia, 2010. 326f. Tese (Doutorado em Música). UFBA.

GOMES, João Marcelo Zanoni. *“Coisas” de Moacir Santos*. Paraná, 2009. 100f. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema* [tradução: Magda Lopes]. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2009.

KALINAK, Kathryn Marie. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Londres: The University of Wisconsin Press, 1992.

PRENDERGAST, Roy. *Film music: a neglected art*. New York: Norton, 1992.

VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, Seus Ritmos e Modos: “Coisas” do Ouro Negro*. Florianópolis, 2012. 218f. Dissertação (Mestrado em Música). Udesc.

Notas

¹ A terça de picardia, ou cadência de picardia é comumente empregada na finalização de passagem em tom ou modo menor, concluindo com a modificação da terça para maior no último acorde. Esse uso é de caráter estilístico e se deve principalmente pois se considera, em determinadas práticas musicais, que a terça maior tem maior condução conclusiva.

² A composição da trilha de *Ganga Zumba* não é de fato o início da carreira de Moacir Santos, tendo em vista que já nos anos 1940 ele começou a atuar profissionalmente como instrumentista e arranjador, especialmente na Rádio Nacional. Contudo, podemos nos referir de certa forma aos anos 1960 como o início de sua carreira como compositor autoral, tendo lançado seu primeiro disco, *Coisas*, em 1965.