

Um arranjo para *Nanã* de Moacir Santos e outras coisas: da possibilidade de contribuição da análise musical em sua elaboração final

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Paulo José de S. Tiné

Instituto de Artes – UNICAMP tine@g.unicamp.br

Resumo: o artigo tem como objetivo a apresentação das características musicais utilizadas para a elaboração do arranjo de “Nanã” de Moacir Santos para a temporada 2018 da Big Band Infante Juvenil do Projeto Guri Santa Marcelina em São Paulo-SP. Para tal, além da descrição dos processos envolvidos, procurou-se estabelecer uma relação entre esses e a antologia de seus primeiros arranjos, bem como do entorno histórico-cultural no qual o arranjo original se inclui, a saber, o do disco *Coisas* de 1965. Ao final, algumas considerações são realizadas a título de reflexão sobre os aspectos abordados.

Palavras-chave: Moacir Santos. Nanã (Coisa No 5). Big Band. Arranjo. Música Popular do Brasil.

An arrangement for “Nanã” by Moacir Santos and other things: the contribution of musical analysis as possibility in its final elaboration

Abstract: This article aims to present the musical characteristics used for the elaboration of "Nanã", composed by Moacir Santos, arranged for the 2018 Big Band Season of Project Guri Santa Marcelina at São Paulo-SP. For this, in addition to the description of the musical processes involved, it was sought to establish a relation between these and the anthology of its first arrangements, as well as the historical-cultural environment in which the original is present in the Santos's most famous album: *Coisas*, released in 1965. Finally, some considerations are discussed and carried out.

Keywords: Moacir Santos. Nanã (Coisa No 5). Big Band. Musical Arrangement. Brazilian Popular Music.

1. Introdução

Moacir Santos foi um músico singular na história da música popular do Brasil. Negro, de origem nordestina, trilhou um caminho próprio dentro de sua condição social e étnica a partir da cidade de Flores no interior de pernambuco até seu falecimento em Pasadena, na Califórnia-EUA. A pesquisadora Andrea Ernest Dias (2016) aponta o quanto esse autor parece ter promovido uma síntese entre esse momento histórico da virada da década de 1950 para a de 1960 porque, por um lado, veio da experiência prática da música popular, passando pela Orquestra Tabajara e sendo contratado como instrumentista e, depois, como único maestro negro da Rádio Nacional. Por outro, nesse ínterim, estudou com Guerra-

Peixe e J. Koellreuter, se tornando professor de jovens músicos da bossa-nova, atividade que continuou a exercer posteriormente nos Estados Unidos.

Nesse caminho, uma das primeiras produções que figuram de maneira ímpar na discografia ligada à década de 1960 junto à bossa-nova e ao samba-jazz é o antológico álbum *Coisas*, lançado pela gravadora Forma em 1965. Lucas Bonetti, em sua dissertação de mestrado (2014), demonstra o quanto a gênese melódica e de arranjo de alguns temas desse álbum esteve ligada à composição de trilhas musicais para filmes musicados por Moacir, principalmente *Os Fuzis* dirigido por Ruy Guerra, *Ganga Zumba* de Cacá Diegues e *O Beijo*, adaptação cinematográfica do texto *O Beijo no Asfalto* de Néelson Rodrigues por Flávio Zambellin. Ou seja filmes que, grosso modo, se ligavam ao contexto do Cinema Novo. De fato, o trabalho com trilha musical para cinema lhe deu a oportunidade para ir aos EUA a partir do trabalho em *Amor no Pacífico*, de Zigmunt Sulistrowsky tendo inclusive trabalhado naquele país como *ghost-writer*.¹

2. Nanã ou Coisa No 5

A instrumentação de “Coisa No 5” ou “Naná”, e outras do LP, em muito se assemelha aquela das gravações que constam nas gravações de Miles Davis, posteriormente intituladas por *The Birth of the Cool*, de 1949: Fl, Alto Sax, Br. Sax, Tpa, Tpt, Tbn, Tbn baixo, guit. elétrica, contrabaixo e percussão (Moacir) versus Alto Sax; Br. Sax, Tpa, Tpt, Tbn, Tba; piano; contrabaixo e bateria (Miles Davis). Entretanto, é o álbum *Gerry Mulligan Tentet* (1955) do baritonista norte-americano que é citado como referência jazzística para Moacir.

A preferência de Moacir pelos timbres graves foi, (...), possivelmente influenciada pela audição do LP Gerry Mulligan Tenet (...), em que o *band leader* e saxofonista nova-iorquino, um dos ícones do movimento conhecido como *cool jazz*, explorou combinações timbrísticas caracterizadas por instrumentos não muito usados por bandas de jazz até então, como trompa e tuba. No LP *Tenet*, Mulligan desenvolveu arranjos contrapontísticos apenas com os instrumentos de sopro, sem piano, dando maior liberdade às linhas de baixo e dos demais instrumentos. (DIAS, 2016, 141)

A essa concepção sem piano, ou sem piano em momentos estratégicos do arranjo se dá o nome, no jargão dos arranjadores, de *pianoless*, fato que também será explorado por Moacir em seu *Coisas*. Observa-se, em *Tenet*, exatamente a mesma instrumentação daquelas de Miles Davis, além do fato do próprio Mulligan ter sido o baritonista e um dos arranjadores

e compositores das gravações de 1949. A peça “Rocker”, por exemplo, de autoria baritonista está presente em ambos os álbuns.²

Voltando a “Naná” a música é, possivelmente, sua música mais conhecida tendo sido gravada quatro vezes antes do disco *Coisas* por importantes músicos e instrumentistas e álbuns relevantes no segmento da bossa-nova e samba-jazz: 1º disco do Quarteto em Cy, *Edson Machado é Samba Novo*, disco em que o baterista introduz o chamado samba de prato em sua interpretação por influência do *hard bop*³ e *Você Ainda não ouviu Nada* de Sérgio Mendes. Em todos esses exemplos os arranjos foram elaborados por Moacir.

Do ponto de vista *poiético* há, entretanto, alguns fatos a se considerar: a interessante ligação entre o nacionalismo pós congresso do Partido Comunista em Praga (1948) de Guerra-Peixe e, através disso, o interesse nas manifestações afro-brasileiras por Moacir nesse contexto, como aponta Ernest Dias (DIAS, 2016, 63), e pela Orquestra Afro-Brasileira de Abgail Moura. O que chama a atenção na versão de Moacir para essa música em *Coisas* é a opção pela reescritura em 6/8 em contraste com as versões do samba-jazz em 2/4, escrita nessa fórmula por Almir Chediak no *Songbook da Bossa Nova Vol.4* (1990, p. 109) embora o próprio Moacir tenha feito uso dela nos outros arranjos mencionados.

Pensando agora aos significados do título e letra, Nanã, segundo Câmara Cascudo, “é orixá feminino, mãe de todos os orixás, identificada com Sant'ana” (CASCUDO, 2002, 414). Segundo Fernando Portugal, Nanã deriva do yorubá *Naná Buruiku*, tendo a etimologia quebrada em *Buru* (ruim) e *iku* (morte). Nanã seria, assim, “a própria deusa da morte, e seu culto não muito popular no Brasil...” (PORTUGAL, 1988, 90-91). Seria também “mãe dos gêmeos *Mawu* (feminino) e *Lissá* (masculino), casal gerador da humanidade” (PORTUGAL, 1988, 92). A letra de Mário Telles, portanto, não parece dialogar diretamente com os atributos ou a simbologia do orixá parecendo tratar-se mais de uma epifania do eu-lírico.

“Esta noite, quando vi Nanã – Vi a minha deusa ao luar
Toda noite eu olhei Nanã – A coisa mais linda de se olhar
Que felicidade agora enfim – Esta deusa vinda só pra mim, Nanã
E agora eu só sei dizer – Toda minha vida é Nanã”

Segundo Dias (2016, p.100), o ritmo aplicado em “Coisa No 5” no disco *Coisas* é o Alujá. O pesquisador Marcos Branda Lacerda, ao extrair elementos de um repertório específico transcrito no Benin ao final da década de 1980 para sua pesquisa de doutorado, faz

a seguinte consideração sobre esse “toque” ao compará-lo com as peças coletadas na quele país:

No Brasil são conhecidos os toques Alujá (para Xangô), o toque de Ogum e o toque de Kêtu ou Vassá que contêm o *standard pattern* na parte do agogo (ou gan, segundo a terminologia Iorubá e Fon, respectivamente). De acordo com o que sabemos do repertório de Candomblé da Bahia, estes toques são praticamente os únicos que transcorrem em base rítmica ternária. Os dois tambores-suporte (lé e rumpi) somam-se na reprodução do mesmo padrão do agogô, mas em valores subdivididos (...), ou então na execução da cadeia de pulsos com uma acentuação de grupos que enfatizam a base rítmica ternária segundo a qual é normalmente concebido o *standard pattern*. (LACERDA, 2005, 212)

Claro que seria muito interessante a comparação dos ritmos escritos por Moacir a partir da indicação do pesquisador, entretanto, tal investigação extrapola o âmbito desse trabalho.

3. Análise Formal

Encontra-se no livro de J. ZAMACOIS (1985) o conceito de estrutura ternária que, por se tratar de uma obra enciclopedista, ao que parece, derivou tal conceito de obras anteriores, possivelmente a de Júlio Bas (2010), cujo copyright original remonta a 1947. Em sua definição, uma estrutura ternária pode se dar em diversos níveis, como o das frases, e dos antecedentes e consequentes. Por exemplo, uma estrutura de três frases musicais pode ter 6 ou 12 compassos, dependendo do tamanho e de dois ou quatro compassos por frase. Daí se pode derivar as seguintes possibilidades: *a, a' e a''* (cadencial)⁴; *a, a' e b* (cad.); *a, b e b'* (cad.) e por fim *a, b e c* (cad.). A primeira possibilidade é a da cadeia de frases em estrutura ternária e, por fim, a segunda derivação é a da chamada *Barform*, estrutura poética que remonta à Idade Média e à Grécia antiga.⁵

Um exemplo bastante conhecido de estrutura ternária na música popular afro-americana é a do Blues, principalmente naquele procedimento formal que o jazz adotou a partir da década de 1920, sobretudo a partir da cantora Bessie Smith, em relação a esse gênero. Observa-se diversos temas de jazz e, em menor número, de seções de música brasileira, organizados em estrutura ternária e, inclusive, dentro da *barform* como “Blue Monk” (T. Monk), “Nostalgia in Time Square” (C. Mingus), entre vários.⁶

Outra possibilidade de estrutura ternária se dá quando há dois antecedentes e um consequente ou um antecedente e dois consequentes em uma seção musical. Observa-se nesses casos uma totalidade de 24 compassos:



The image shows a musical score for 'Naná' by Moacir Santos, analyzed for its melodic structure. The score is written in 2/4 time and consists of 25 measures. It is divided into an antecedent (measures 1-8) and two consequents (measures 9-16 and 17-25). The antecedent contains 'frase a' and is divided into 'semifrase 1' and 'semifrase 2'. The first consequent contains 'frase a'' and 'frase b', with 'semifrase 1' and 'semifrase 2'' under 'frase a'', and 'semifrase 3' and 'semifrase 3'' under 'frase b'. The second consequent contains 'frase a'' and 'frase c', with 'semifrase 2'' under 'frase a'' and 'frase c' under 'consequente 2'. The score ends with a double bar line at measure 25.

Fig.1 Nanã (Moacir Santos): análise melódica

O exemplo de Nanã, portanto, se trata de um antecedente com dois consequentes. Tirando o primeiro compasso, pois trata-se de um anacruse, a estrutura totaliza 25 compassos, tornando-se, então, uma estrutura ternária irregular. Tal irregularidade se dá exatamente no 17º compasso, pois, ali, o arranjo da gravação de referência⁷ realiza uma frase de resposta. Entretanto, a classificação de “Naná” como estrutura ternária se dá a partir da citada partitura de Chediak pois, em duas importantes gravações (*Coisas* e *Você Ainda Não Ouviu Nada*), o segundo consequente é executado como coda, fazendo com que a soma do antecedente com o consequente 1 componham uma sentença regular (SCHOENBERG, 1991) de 16 compassos, devido a repetição imediata da frase *a*.

3. O Arranjo Proposto

Para a temporada 2018 da Big Band Infante Juvenil do Projeto Guri Santa Marcelina foi elaborado o arranjo de Nanã com a seguinte disposição:

A (aa'ba"cc) A (aa'ba") A'(aa'b"cc) B (cc'c"c") C (blues 24 c.) AC (aa'ba"cc)2x Coda (cc)4x
 Ré M: latin⁸.....Baião.....Transição...Mib M: impro. Reexp. Soli Sax. Finale

Quadro 1. Nanã: Forma do Arranjo

Conforme o quadro demonstra, as duas primeiras exposições se dão na tonalidade de Ré maior com a adoção de uma condução rítmica mais caribenha próxima ao *latin*. Esse fator se intensifica na 2ª exposição onde a clave cubana 2+3⁹ é explicitada pelos instrumentos de sopro em oposição à melodia executada pelos instrumentos da seção harmônica (guitarra, piano e baixo). Observa-se que, na segunda exposição, as frases *c* são excluídas de modo *a*, como nos exemplos mencionados, cair na estrutura da sentença. A partir de então o arranjo assume o ritmo do baião mas com novas melodias compostas em cima harmonia da música. A seção **B** se trata de um pequeno trecho modulatório em que a sequência final de *c* //: IV7 / - VII7 / I7 / % // é transposto primeiro para fá sustenido e depois para si bemol. Assim se chega a tonalidade de mi bemol maior. De fato essa modulação teve a intenção de dialogar com o arranjo original de Moacir mas, nele, se trata de uma transposição súbita ½ tom acima e aqui, há o trecho modulatório. As improvisações, conforme colocado, se dão em uma variação harmônica da estrutura do Blues:

//: Eb7 / Ab7 / Eb7 / Em7 A7 / Ab7 / Ao / Eb7 / C7(alt) / Fm7 / Bb7 / Eb7 C7 / Fm7 Bb7 ://

À duas repetições finais são acrescentadas os chamados *backgrounds* de melodias “passivas”¹⁰ de trombones e, na última repetição, desponta um *solí* em bloco no naipe dos saxofones. Tal *solí* continuará no que chamei de seção **AC** pois nele há a colagem da melodia de Nanã “enquadrada” nos 24 compassos, ou seja, na regularidade da estrutura ternária e, além disso, se dá sobre a variação harmônica do Blues proposta. Observa-se que apenas no acorde diminuto (Ao) foi preciso alterar algumas notas da melodia para que o encaixe se desse:



The image displays a musical score for the piece 'Naná' in Blues form, consisting of four staves of music. The key signature is B-flat major (two flats). The first staff (measures 118-123) features a melodic line with a repeating rhythmic pattern of eighth notes, accented on the first and third notes. Chords Eb7, Ab7, and Eb7 are indicated above the staff. The second staff (measures 124-129) continues the melodic line with a similar rhythmic pattern. Chords Em7, A7, Ab7, and A° are indicated above the staff. The third staff (measures 130-135) shows the melodic line with a similar rhythmic pattern. Chords Eb7, C7, and Fm7 are indicated above the staff. The fourth staff (measures 136-141) concludes the piece with a final melodic line. Chords Bb7, Eb7, C7, Fm7, and Bbsus7(9-) are indicated above the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig.1 Nanã dentro da fórmula Blues

3. Considerações Finais

Conforme indicado, a elaboração desse arranjo se deu dentro de um contexto específico, a saber, a temporada 2018 da Big Band Infante Juvenil do Projeto Guri Santa Marcelina. Esse fato importa por se tratarem de jovens músicos (entre 11 e 12 anos) onde alguns conteúdos são colocados como elementos de ensino tais como a fórmula blues, exercícios coletivos de improvisação dentro dela com o uso da escala respectiva e exercícios em responsório entre solista e o coletivo.

De certa forma o arranjo procura reunir duas facetas do compositor: a origem nordestina através do uso do ritmo do baião e a fase do *samba-jazz* ainda que este tenha sido substituído por algo mais caribenho, ou seja, pelo *latin-jazz*, algo que se deu de modo mais intuitivo. Mesmo assim, nesse caso, a escrita se deu em 2/4, escrita comum a ambos os gêneros, ao invés do 6/8 de tendência afro que, por sua vez, também é responsável por boa parte da origem dos elementos que compõem o *latin-jazz* principalmente pelo viés cubano.

De fato, o uso da fórmula de Blues não é propriamente uma novidade já que o próprio *samba-jazz* tratou de executar os *standards* de jazz nesse ritmo e, a partir do Quarteto Novo, tornou-se hábito levar essa prática para outros ritmos brasileiros.¹¹

Quiça, a singularidade seja exatamente essa do encaixe da melodia na fórmula e, dada a busca e incorporação de Moacir em sua música de elementos de origem afro. Tal incorporação da fórmula, ainda mais perpassada pela *Bar Form*, me parece pertinente.

Somado a isso, ressalta-se o aparecimento de Moacir entre o final da década de 50 e início dos 60 em plena consonância com a Bossa Nova e, mais propriamente, formando aspectos da estética da Canção de Protesto. Não por uma filiação à tendência mas sobretudo pelo aparecimento, naquele contexto, da defesa de algumas causas minoritárias no Brasil como se pode observar em manifestações culturais como o *Arena Conta Zumbi* no campo do teatro e do próprio filme musicado por Moacir, o *Ganga Zumba*. Com o surgimento dos afro-sambas de Baden e Vinícius, a princípio em “Consolação” e “Berimbau” em *Baden Powell à Vontade* (1962) e, posteriormente no próprio *Afrosambas* (1966) - com arranjos de seu mestre Guerra-Peixe - há, paralelamente sua presença nas gravações de “Coisa No 1” e “Coisa No 2” no álbum *Baden swings with Jimmy Pratt* (1964). A expressão afro-sambas, aparentemente um pleonasma, buscava um matiz mais fortemente africano, sobretudo baiano ligada ao candomblé fato que Moacir também buscou em seu álbum. Fica então aberta a possibilidade de futuros estudos sobre as significações culturais possíveis desse importante personagem da nossa música.

Em relação ao jazz o que acredito se sobressair na obra de Moacir, sobretudo em Coisas, é o fato de, como a própria biografia indica, o autor não ter tido uma formação jazzística no sentido daqueles padronizados pela *Berklee School of Music*, esse processo estava em formação naquela época. Resta então a hipótese do autor emular, por assim dizer “de ouvido”, os arranjos e músicas que ouviu (como os de Gerry Mulligan mencionados) e, assim, dentro da perspectiva do filósofo Peter Szendy, “escrever a própria escuta”. Para além, ou aquém, o arranjo proposto aqui se encaixa parcialmente dentro de uma perspectiva de uma “estética moaciriana”. Apesar de que, de fato, o autor teve uma formação tardia de música erudita, e que, portanto, assuntos como formas, estruturas, motivos e fraseologia não lhe eram estranhos, a sua imensa experiência e vivência musical foram, portanto, insubstituíveis.

Referências

- BAS, Julio. *Tratado de La Forma Musical*. Trad. Nicolás Lamuralgia. Buenos Aires: Melos, 2010.
- BARSALINO, Leandro. *Estilos de Samba na Bateria*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, IA-UNICAMP, 2014.
- BONETTI, Lucas. *A Trilha Musical como Gênese do Processo Criativo na obra de Moacir Santos*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes, IA-UNICAMP, Campinas, 2014.



_____. *Moacir Santos ghostwriter: a composição de trilhas musicais no período norte-americano*. Tese de Doutorado. Campinas: IA-UNICAMP, 2018.

CASCUDO, Luis da Câmara. Nanã. In: *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª Ed. São Paulo: Global, 2002. DIAS, Andrea Ernest. *Moacir Santos ou os caminhos de um músico brasileiro*. CHEDIAK, Almir. (Org.) *Songbook da Bossa Nova*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. Partitura

DAVID, Sérgio Lyra. *O Latin Jazz como Processo Criativo: Fronteiras e Encontros*. Tese de Doutorado. Campinas: IA-UNICAMP, 2019.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music: an introduction to analysis*. New York: Holt Rinehart and Wiston Inc., 1964.

GUEST, Ian, *Arranjo*, Rio de Janeiro, Lumiar, 1996.

LACERDA, Marcos Branda. *Música de Culto Nagô-Ioruba e a Bar Form*. XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, XIII, 2001, UFMG. *Anais do XIII Encontro Nacional da ANPPOM*. Belo Horizonte, Ed. da ANPPOM, V.1, p. 308-317.

_____. *Transformações dos Processos Rítmicos do Offbeat Timing e Cross Rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil*. REVISTA OPUS. Campinas, V.11, p.124-136, 2005. 2ª Ed. Recife/Rio de Janeiro: Cepe/Folha Seca, 2016.

PORTUGAL, Fernandes. *Curso de Cultura Religiosa Afro-Brasileira*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.

SULTANOF, Jeffrey. *The Miles Davis Nonet Manuscripts Lost and Found: From Manuscript to Publication*. JOURNAL OF JAZZ STUDIES. New Jersey: vol. 7, no. 2, pp. 192–257 (Outono, 2011)

TINÉ, Paulo J. S. *O Tempo de Hermeto Pascoal: simultaneidade de acontecimentos em Mestre Radamés*. PER MUSI. Belo Horizonte: UFMG, p. 1-16. 2018.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1985.

Gravação em CD ou em vídeo

COISAS. Moacir Santos (compositor). Rio de Janeiro, FORMA/UNIVERSAL, 1965/2005. [LP/CD]

BADEN À VONTADE. Baden Powell (instrumentista). Rio de Janeiro, ELENCO, 1962. [LP/CD]

BADEN SWINGS WITH JIMMY PRATT. Baden Powell (instrumentista). Rio de Janeiro, ELENCO, 1964 [LP/CD]

AFROSAMBAS. Baden Powell & Vinícius de Moraes (compositores). Rio de Janeiro: ELENCO, 1966.

VOCÊ AINDA NÃO OUVIU NADA. Sérgio Mendes (instrumentista) Rio de Janeiro, 1964.

Notas

¹ Para se ter uma ideia mais aprofundada desse período de produção de Moacir Santos consultar BONETTI (2018).

² De fato, após a morte de Miles Davis foram descobertos os manuscritos das gravações de 1949 guardados em sua casa na Filadélfia no qual há o apontamento de que diversos arranjos daquele álbum são de autoria de Gerry Mulligan, Gil Evans e outros. Além disso, percebe-se que se tratavam de gravações lançadas em discos de 2 faixas (possivelmente em 78 rotações), ou seja, nos antigos discos compactos com uma música de cada lado. Na década de 1960 houve uma junção das gravações lançadas em um LP mas é somente em 1970 que, com a adição de uma faixa inédita que o disco chega ao seu formato atual com o título *The Birth of the Cool*. Ou seja, a titulação se dá *a posteriori* até porque seria no mínimo inquietante o título dar nome a um movimento ou tendência musical antes que ela tenha vingado. Os detalhes da recuperação dessas partituras encontra-se em SULTANOF (2011).

³ Ver BARSALINO (2014).

⁴ A frase cadencial é aquela que pontua o final da seção, repousando em notas do acorde de função de repouso (tônica). A seção pode se concluir parcialmente, sugerindo sua repetição, com a finalização em outro grau, normalmente a o V com a chamada função de dominante e, assim, pontuar em semicadência.

⁵ “Ordinariamente a repetição de uma parte não tem significado na análise formal. Se nós fazemos uma exceção aqui é apenas porque a *barform* tem sido reconhecida por séculos como uma entidade específica. De fato, ela tem uma história maior do que qualquer outra forma simples. Ela apareceu durante a idade média na música da igreja oriental, tendo sido prenunciada nas Odes da antiga Grécia. Posteriormente ela se tornou a base do *canzo* dos trovadores de Provença e a partir dali foi para norte da França e estruturou a *ballade* dos trovadores. Os *minnesingers*, e depois deles os *meistersingers*, cultivaram essa forma acima das outras e foi a partir deles que o nome “*barform*” derivou. Na nomenclatura medieval alemã a primeira parte e suas repetições eram chamadas de *stolen* (estrofes), e a segunda parte *abgesang* (após a canção). Esses termos são usados em Inglês e Alemão, mas escritores preferiram adotar os nomes das partes das antigas odes gregas: parte um chamada de estrofe, sua repetição de antístrofe e a parte dois de epodo. Após o declínio dos *meistersingers* a forma continuou a aparecer nos corais protestantes e nas canções folclóricas.” (GREEN: 1964, 80) Tradução do autor.

⁶ LACERDA (2001) lançou apontamentos sobre a estruturação da *barform* na música nagô-ioruba.

⁷ SANTOS, 1965, faixa 5.

⁸ A expressão aqui procura expressar elementos do *latin-jazz* inseridos no arranjo, sobretudo daqueles derivados do gênero da salsa, presente no jargão jazzístico.

⁹ Ver DAVID, 2019.

¹⁰ Termo usado por Ian Guest para descrever melodias de acompanhamento sem grandes movimentações rítmicas, Ver GUEST, 1996)

¹¹ Ver TINÉ, 2018.