

Uma proposta analítica para o fonograma *Coisa n. 4* de Moacir Santos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música Popular

Fábio Lima Marinho Gomes
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
fabiolimamgomes@gmail.com

Resumo. Este trabalho analisa a sonoridade do fonograma *Coisa n. 4* de Moacir Santos (1926 – 2006), enfocando aspectos rítmicos, instrumentais, formais e harmônicos, percebidos por meio de audição e transcrição. A auralidade do fonograma selecionado é abordada a partir do conceito de sonoridade desenvolvido por Molina (2014). A investigação busca apresentar um conjunto de evidências com potencial para contribuir criticamente na reflexão sobre as possibilidades de escuta e compreensão da obra de Santos, sugerindo a possibilidade de haver uma dupla dimensão do fonograma, em que a sonoridade se constitui através do arranjo escrito e da mixagem.

Palavras-chave. Música Popular, Sonoridade, Moacir Santos, *Coisa n. 4*.

An Analytical Proposal for The Phonogram *Coisa n. 4* by Moacir Santos

Abstract. This work analyses the sonority of the phonogram *Coisa n. 4*, by the Brazilian composer Moacir Santos (1926 – 2006), focusing on the rhythmic, instrumental, formal, and harmonic aspects observed through audition and transcription. The aurality of the selected phonogram is approached from the concept of sonority developed by Molina (2014). The research seeks to present a set of evidence with the potential to contribute critically to the reflection on the possibilities of listening and understanding Santos' work, suggesting the possibility of having a dual dimension of the phonogram, in which the sonority is constituted through the written arrangement and the mixing.

Keywords. Popular Music, Sonority, Moacir Santos, *Coisa n. 4*.

Introdução

Este trabalho é fruto das investigações agenciadas em uma pesquisa mais ampla, por meio de dissertação de mestrado (GOMES, 2023), em que buscou-se ampliar a documentação e o arcabouço conceitual e metodológico utilizados na compreensão da obra de Moacir Santos (1926 – 2006), elegendo diversos fonogramas enquanto fontes primárias. A análise dessas

fontes partiu da revisão da literatura acadêmica já existente sobre Santos, em conjunto com obras de referência sobre música popular e história da música.

Aqui neste trabalho, propõe-se a realização de uma análise pormenorizada do fonograma *Coisa n. 4*, primeira faixa do lado A do LP *Coisas* (1965), a partir do conceito de sonoridade na visão de Molina (2014), considerando os aspectos rítmicos, instrumentais, formais e harmônicos. As análises serão feitas a partir de audições, descrições e transcrições do fonograma, por meio dos programas de computador *Sonic Visualiser* e *Finale*. Como arcabouço teórico, são utilizadas as concepções de *timeline*, *groove*, rede flexível de execução instrumental e de modalismo. A hipótese deste trabalho levanta a possibilidade de haver uma dupla dimensão, em que o fonograma exprime sua sonoridade via arranjo escrito e mixagem.

Sonoridade do fonograma de música popular

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

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

Molina (2014) considera a gravação multipistas como uma grade, fazendo analogia ao processo de registro escrito de tradição europeia, levando em consideração que “o desenvolvimento dos gravadores multipistas possibilitou, nos anos 1960, que os músicos populares começassem a arquitetar sobreposições de eventos sonoros, explorando zonas abertas

na verticalidade dos registros (MOLINA, 2014, p. 21). Assim, as diversas sobreposições proporcionadas pela gravação multipistas propiciaram a recorrência de alguns acontecimentos musicais, a exemplo da polirritmia como interação rítmica (MOLINA, 2014, p. 54) e das simultaneidades (MOLINA, 2014, p. 64). Essa é a primeira dimensão sonora pensada pelo autor: a sonoridade enquanto somatória de eventos ligados a parâmetros mensuráveis e passíveis de serem registrados em partitura (ritmos, harmonias e arranjo). A segunda dimensão, denominada por Molina (2014, p. 78) como “nível secundário”, considera a sonoridade enquanto perspectiva aural, não totalmente mensurável, mas perceptível e passível de descrição textual (mixagens, intensidades e concentrações de timbres).

Diante disso, a abordagem conceitual sobre sonoridade levantada por Molina (2014) permite atestar a relevância de pesquisas na subárea de música popular que abordem os fonogramas enquanto fontes aurais. Por isso, é importante que a obra de Santos, enquanto objeto de estudo em música popular, seja vista para além de seu conteúdo estritamente técnico musical através de fontes escritas, via notação em partitura, em que são considerados os parâmetros de altura e duração das notas, basicamente.

Abordagem teórico-metodológica

Este trabalho se propõe a analisar o fonograma *Coisa n. 4* por meio das sonoridades articuladas em dupla dimensão, considerando os aspectos aurais e escritos, através de desenhos de onda dos canais de gravação e gráficos de andamento das execuções em conjunto somados às transcrições dos arranjos em partituras. As imagens produzidas a partir do programa *Sonic Visualiser* auxiliam na análise dos elementos que se encontram no âmbito unicamente sonoro e por meio da visualização pode-se entender melhor a sonoridade através de um suporte figurativo que contribui para tal.

A obra de Santos caracteriza-se como música popular gravada, evidentemente por meio dos fonogramas, e como música escrita, dado o seu perfil de compositor e de arranjador com estudos letrados em música (DIAS, 2010). Nesse sentido, a análise da fonte tem como hipótese a possibilidade de a obra musical em questão ser compreendida a partir de uma dupla dimensão. Por um lado, ela opera no registro escrito, como um estágio inicial do arranjo, de maneira planejada no processo composicional. Por outro, a obra parece funcionar somente via performance em conjunto através de gravação em fonograma. Em razão disso, o entendimento das grades dos arranjos, ainda que reduzidas, interessa para o tratamento analítico de

determinados pontos, visto que as partes isoladas não demonstram a estrutura da música, muito menos a redução no formato *lead sheet*, em que a partitura funciona somente como um guia geral ¹.

A análise ora apresentada engloba quatro parâmetros que, agregados, formam um panorama geral da sonoridade do fonograma *Coisa n. 4* no intuito de entender seus aspectos para além das notas musicais, através da combinação de transcrições em partitura, gráficos de andamento e desenhos de onda dos fonogramas. São eles: i) *timelines* e andamentos; ii) instrumentação e espacialidade; iii) forma e texturas; e iv) modalismo e tonalismo. A seleção desses parâmetros justifica-se pela proposição de que eles se configuram como importantes elementos para a compreensão geral do fonograma. O conceito de *timeline* se mostra pertinente na sugestão de que opera uma organização rítmica fundamental na obra, tendo como expressão a instrumentação, por meio de timbres combinados no arranjo e na espacialidade através da mixagem do fonograma. E a estrutura formal estabelecida pelas dinâmicas e texturas, a partir dos índices de intensidade e densidade, concatenam as relações harmônicas que envolvem certa ambivalência na relação entre os universos harmônicos do modalismo e do tonalismo.

O termo *timeline* foi inicialmente usado pelo etnomusicólogo ganense Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019) na década de 1960, quando estudava a rítmica musical da costa ocidental africana, definido como o “ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma música, bem como a organização métrica linear das frases, é guiada” (NKETIA, 1963, tradução minha) ². O conceito obteve grande repercussão no estudo da música africana (KUBIK, 1972; AROM, 1991; AGAWU, 2006; AGAWU, 2016) e da música afro-brasileira (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001; SANDRONI, 2001; CARVALHO, 2011; LEITE, 2017; RIBEIRO, 2017; MENEZES, 2018), e com isso a literatura demonstra uma variedade de interpretações sobre as *timelines*.

De acordo com Agawu (2016), a *timeline* possui uma dupla função, realizando duas tarefas em um só fenômeno: a metronômica e a “escultural” em relação ao tempo. Em relação à ideia de a *timeline* “esculpir” o tempo trazida por Agawu (2016), Oliveira Pinto (1999-2001)

¹ Termo usado, principalmente, no repertório tradicional do jazz estadunidense e bastante disseminado com os *Real Book*, em que a partitura contém a melodia principal cifrada e, eventualmente, quando for imprescindível ao arranjo, uma linha de baixo ou melodias secundárias (contracantos). *Lead sheet*, em tradução literal, significa “partitura guia”, diferentemente do termo *score*, que se traduz como “grade” para se referir a todas as partes (partituras) de um arranjo.

² “A constant point of reference by which the phrase structure of a song as well as the linear metrical organization of phrases are guided”.

apresenta a rede flexível da trama musical como uma das estruturas sonoras que marcam a música afro-brasileira, “que se caracteriza por uma certa flexibilidade, (...) presente onde há música tocada em conjunto” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 103). Segundo o autor, a rede flexível das interações rítmicas entre os instrumentos é uma decorrência real da música de matriz africana, ao passo que a ideia de uma rede rígida é uma execução imaginada e desejada por outros tipos de música: “rigidez metronômica, portanto, não é almejada pelos conjuntos de música africana e afro-brasileira” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 104).

A definição de *timeline* dada por Agawu (2006) aponta justamente para esta diferença com relação ao metrônomo. Para o autor, o ponto principal está no fato de o metrônomo somente marcar o tempo em vez de também esculpi-lo, enquanto a *timeline* usa um ritmo esculpido para marcar o tempo (AGAWU, 2006, p. 7). Nesse sentido, a *timeline* pode ser suprimida na prática em conjunto, sem necessariamente estar sendo executada por algum instrumento específico, ou distribuída entre as diferentes partes instrumentais e funcionar como referência interna para os executantes (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001).

A notação musical não é suficiente para a análise de um fonograma de música popular, sobretudo no que concerne ao aspecto rítmico. De acordo com Butterfied (2002, p. 325), a partir da sua pesquisa sobre gravações de jazz, a performance de um conjunto musical é uma conexão interpessoal/social/corporal, em que várias pessoas compartilham suas respirações e batimentos cardíacos – aspectos de intimidade. O autor realça a sincronia necessária para executar um ritmo complexo com *groove*, situação na qual músicos precisam interagir em alto nível a ponto de obterem, de maneira coletiva, uma articulação mútua do tempo³. Em convergência, Oliveira Pinto (1999-2001), ao tratar das estruturas sonoras da música afro-brasileira, traz a ideia de uma rede flexível de execução instrumental no repertório de matriz africana:

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

³ O termo *groove*, em inglês, pode ser traduzido como balanço e é muito utilizado para caracterizar músicas populares que incitam o movimento corporal e a dança. Mais especificamente, *groove* é uma qualidade que determinada música possui no que tange a interação rítmica entre os instrumentos e as vozes, se tiver. Quanto mais entrosada for a execução coletiva de uma determinada música, mais *groove* ela possui.

É possível inferir que o fonograma selecionado do LP *Coisas* foi planejado por meio da escrita, mas que, na prática, só funciona executado em conjunto e com o entrosamento dos músicos proporcionado pela gravação ao vivo. Com isso, percebem-se oscilações no andamento do fonograma e tem-se como hipótese de que a execução em conjunto não prioriza a precisão do tempo, ou seja, a compatibilidade metronômica⁴. Faz-se importante frisar a diferença entre precisão do tempo e precisão rítmica, uma vez que a primeira se refere ao alinhamento referente a um marcador temporal externo, a exemplo do metrônomo, e a segunda envolve um rigor de execução ligado aos padrões de ritmo (duração) estabelecidos, a exemplo do *swing* e do *groove* mencionados acima.

No âmbito harmônico, Tiné (2008, p. 162), ao estabelecer relação entre ritmo e modalismo, notou a forte presença de ritmos de matriz africana nos repertórios analisados. Esses ritmos são guiados por *timelines*, sendo sua existência na música brasileira uma expressão direta da rítmica da África ocidental, que são chamados de “toque” pelos músicos de tradição oral e são executados por instrumentos percussivos agudos (LACERDA, 2005, p. 213-219 *apud* TINÉ, 2008, p. 162). A sequência harmônica Im7 – Vm7 marca um ponto importante na relação entre modalismo e música de matriz africana. Tiné (2008, p. 150) versa sobre o aspecto específico das melodias pentatônicas possuírem a harmonização Im7 – Vm7 na maioria do repertório modal que ele analisou.

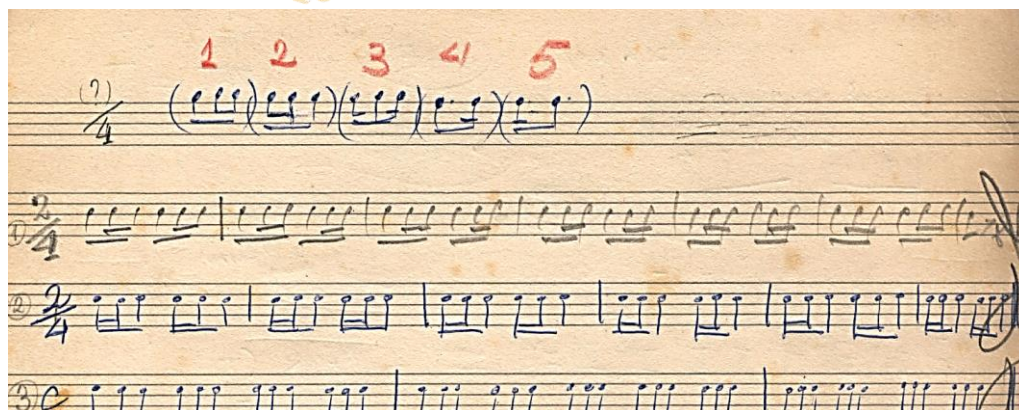
Freitas (2010, p. 115) investiga o quinto grau menor do campo harmônico (Vm) e sua possível função de dominante menor, uma vez que foge ao padrão de dominante maior com sétima (V7), sem o trítono gerado pelo intervalo entre a terça maior e a sétima menor típico do tonalismo. Segundo o autor, o Vm tem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

A sonoridade do fonograma *Coisa n. 4*

As composições do LP *Coisas* se fundamentam em alguns exercícios rítmicos que Santos criava para seus alunos por meio dos “Ritmos MS” (Figura 1), que faziam parte da estrutura rítmica que ele ensinava através de anotações em caderno (DIAS, 2010).

⁴ O artigo *An Exploration of the Use of Tempo in Jazz* (1994), de Geoffrey Collier e James Collier, discute o *swing* nas gravações de jazz e sua relação com o tempo, aproximando-o de uma fluidez rítmica ao invés de uma precisão metronômica.

Figura 1 - Exercícios de combinação dos ritmos MS



Fonte: Dias (2010)

Em *Coisa n. 4* observa-se a presença das combinações rítmicas expostas acima. O padrão rítmico composto por quatro notas (Figura 2), que forma uma unidade de dois compassos, constitui um *ostinato* repetido quase de forma minimalista na parte A. O padrão associa-se ao Ritmo MS 1 (ver figura acima). Ajustando a duração das figuras rítmicas, essa relação fica ainda mais evidente nos dois primeiros compassos da obra.

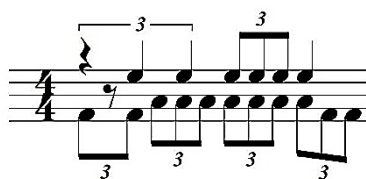
Figura 2 - *Coisa n. 4*: Ritmo MS 1 no *ostinato* da parte A



Fonte: Autor

Além de evidenciar o uso composicional do Ritmo MS 1, a relação acima questiona a escolha do compasso quaternário em *Coisa n. 4*. Possivelmente, essa opção foi tomada por causa das frases das percussões (agogô e congas), ambas com o ciclo de 4 tempos durante toda a música (Figura 3). A presença das tercinas remete a uma “levada afro”.

Figura 3 - *Coisa n. 4*: Ciclo de 4 tempos das percussões



Fonte: Autor

Há uma marcação dos sopros no primeiro e terceiro contratempos preenchendo um lugar que não é ocupado pelo *ostinato*, (exceto no terceiro contratempo do segundo compasso do ciclo em *staccato*). O fraseado tercinado das percussões somado ao *ostinato*, juntamente com este miolo executado pelos saxofones alto e tenor e pela trompa a partir da segunda parte A, resulta em uma polirritmia que pode ser visualizada melhor abaixo (Figura 4).

Figura 4 – *Coisa n. 4*: Polirritmia da parte A (0’39” – 1’10”)



Fonte: Autor

A polirritmia permanece na parte B, mas de maneira diferente: o *ostinato* é fragmentado em uma unidade de dois tempos e formado por colcheias, enquanto o miolo só marca o primeiro contratempo do compasso (Figura 5).

Figura 5 - *Coisa n. 4*: Polirritmia da parte B (1'10" – 1'25")



Fonte: Autor

Em *Coisa n. 4* é possível identificar a função de *timeline* no agogô, fechando uma unidade de compasso e contendo 12 pulsações divididas nas tercinas no compasso quaternário simples (Figura 6). De acordo com Ribeiro (2017), o pensamento da rítmica aditiva é calcado nos valores rítmicos enquanto pulsações e não subdivisões, como é comum na rítmica divisiva. A adição dos valores pode resultar em subdivisões ímpares na notação tradicional, como acontece no exemplo acima através das tercinas. A *timeline* também poderia ser escrita em compasso 12/8, quaternário composto, pois nota-se a ligadura como uma das características da *timeline* na notação tradicional (Figura 7). Observa-se, também, o desaparecimento das tercinas visto que o compasso 12/8 contém quatro agrupamentos de três colcheias ao invés de duas, como no compasso quaternário simples.

Figuras 6 e 7 – *Coisa n. 4*: *Timeline* no agogô em 4/4 e 12/8

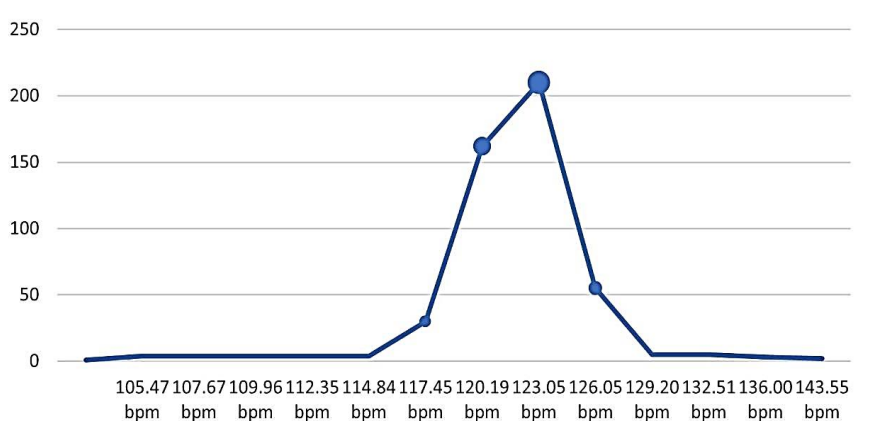


Fonte: Autor

A imagem a seguir (Figura 8) sugere variações nos andamentos do fonograma, indicando aqueles que são mais presentes ao longo da execução por meio da seguinte relação:

quantidade de aparições x batimentos por minuto (bpm). As maiores oscilações dos andamentos ocorrem em momentos específicos em relação à forma, sendo deduzidas a partir da escuta e posterior interpretação dos dados contidos no gráfico. Em *Coisa n. 4*, há a predominância do andamento marcado por 123 bpm, aproximadamente – aproximação implícita para todos a seguir. Porém, há significativa presença do andamento a 120 bpm. Já os andamentos a 126 e 117 bpm não são tão frequentes. Considerando esses quatro andamentos, a oscilação geral é de 9 bpm, corroborando para a possibilidade de ocorrência de uma flexibilidade do tempo. Por meio da escuta do fonograma, nota-se grande alteração de andamento ao final, quando há um *rallentando* na coda, expressando o andamento 117 bpm como média dessa última parte do fonograma.

Figura 8 – Coisa n. 4: Gráfico de andamentos



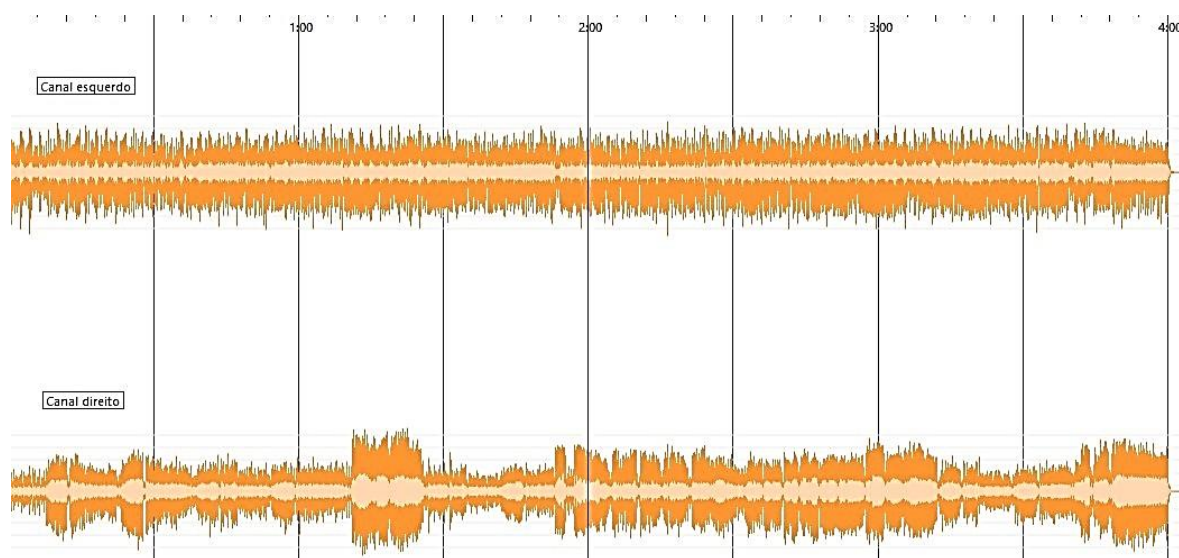
Fonte: Autor

Enfocando a escuta estereofônica, através da análise de desenhos de onda que informam diferentes informações sonoras nos dois canais de áudio do fonograma, busca-se conectar as espacialidades e as instrumentações discutindo a relação entre os arranjos e suas disposições tímbricas a partir das escolhas de mixagem feitas em *Coisa n.4*. A instrumentação é a seguinte: flauta, trompete, sax alto, sax tenor, sax barítono, trompa, trombone, trombone baixo, piano, vibrafone, violão, baixo, percussão e bateria. Algumas impressões iniciais podem ser feitas sobre a instrumentação, a começar pela formação composta por um naipe de sopros (madeiras e metais) e uma seção rítmica (teclas, cordas e percussões). Esse formato remete às

big bands de jazz estadunidenses, porém reduzidas em *Coisa n. 4*, tendo um instrumento estranho às tradicionais *big bands*: a trompa. Em segundo lugar, percebe-se uma característica “fechada” e “opaca” nos timbres em geral, sem muitos traços “abertos” e matizes “brilhantes”.

Em *Coisa n. 4* há a seguinte espacialidade, entendida aqui como distribuição instrumental nos canais do fonograma (Figura 9): a) canal esquerdo: percussões (agogô e congas) presentes em toda a duração do fonograma, sopros graves (sax barítono e trombone baixo) que executam os padrões de acompanhamento rítmico-melódico (*timeline*) em toda a duração do fonograma e a flauta que executa o dobro em duas oitavas acima da melodia principal na parte A²; b) canal direito: contrabaixo acústico que executa, durante toda a duração do fonograma, os mesmos padrões de acompanhamento rítmico-melódico (*timeline*) dos sopros graves presentes no canal esquerdo, trombone que executa a melodia principal nas partes A¹ e A², sopros médios (sax alto, sax tenor e trompa) que executam o padrão de acompanhamento rítmico-harmônico na parte A², sax alto que executa a melodia principal na parte B, o trompete com surdina que executa o contracanto melódico na parte B, o trompete sem surdina da primeira improvisação e o trombone da segunda improvisação que integra o fonograma.

Figura 9 – *Coisa n. 4*: Desenhos de onda dos canais separados



Fonte: Autor

A primeira observação, oriunda de análise aural, enfoca as relações de simetria e assimetria entre espacialidade e arranjo em dois grupos de instrumentos na parte A² e nas

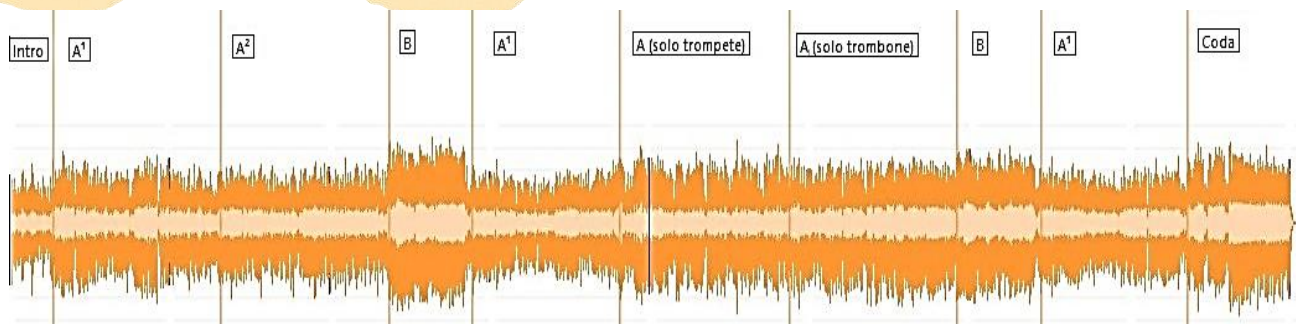
melodias principais das partes A¹ e B do fonograma. Na parte A² nota-se uma relação de simetria entre espacialidade e arranjo no grupo instrumental formado pelos sopros graves e contrabaixo, que executam o padrão de acompanhamento rítmico-melódico, e no grupo formado pelo trombone e pela flauta, que executam a melodia principal. Ambos os grupos instrumentais, cada qual com sua função no arranjo, o primeiro responsável pela *timeline* e o segundo concernente à melodia principal, são manejados em *stereo* de maneira simétrica: os sopros graves estão no canal esquerdo enquanto o contrabaixo está no direito e o trombone está no canal direito ao passo que a flauta está no esquerdo⁵. Por outro lado, nota-se uma relação de assimetria entre espacialidade e arranjo nas melodias principais das partes A¹ e B. Seja executada pelo trombone (parte A¹) ou pelo sax alto (parte B), a melodia principal de ambas as partes está especializada no canal direito.

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

Com o objetivo de pensar a forma musical a partir da auralidade, pode-se associar a forma, e suas dinâmicas de intensidade indicadas no desenho de onda marcado pelas suas seções formais, com as texturas percebidas através de audições, aliando as densidades que as envolvem. Em *Coisa n. 4*, nota-se a estrutura formal AABA, que pode ser relacionada à forma binária circular ou forma canção. Abaixo (Figura 10), há o esquema formal da peça tal como se encontra gravada, enquanto fonograma, no LP *Coisas*, dotada das seguintes partes: Introdução – A¹ – A² – B – A¹ – A (solo trompete) – A (solo trombone) – B – A¹ - *Coda*. O fonograma possui a duração total de 4'03".

⁵ A espacialização extremada nos canais estereofônicos, estética de mixagem conhecida por *hard pan*, era um traço técnico e estilístico da época em que o LP *Coisas* foi lançado.

Figura 10 - *Coisa n. 4*: Desenho de onda do canal principal



Fonte: Autor

Apesar de *Coisa n. 4* possuir uma forma simétrica, em que a sequência AABA se repete quando iniciam-se as improvisações, o desenho de onda acima não mostra indícios de simetria quando se trata das intensidades concernentes às duas aparições da parte B. Embora as duas partes B possuam a mesma instrumentação, a primeira aparição apresenta intensidade maior comparada com a segunda, indicando uma execução musical com irregularidades na relação forma e intensidade do fonograma. No quesito textural, percebe-se, por meio de análise aural, uma relação de assimetria entre as partes A¹ e A² do fonograma. A parte A² possui mais densidade que a parte A¹ por conta da entrada dos sopros de acompanhamento rítmico-harmônico (sax alto, sax tenor e trompa) e da flauta dobrando em duas oitavas acima a melodia principal já executada pelo trombone. No entanto, o desenho de onda de *Coisa n. 4* indica que a assimetria textural não é acompanhada quando se trata de intensidade, pois as partes A¹ e A² têm intensidades bem próximas.

Na harmonia (Figura 11), nota-se a sequência Im7 – Vm7 na parte A, em que o *ostinato* sugere os graus Im7 e Vm7 no centro de Dó menor, e a dominante menor é estabelecida pela terça menor no baixo, logo depois indo para a fundamental.

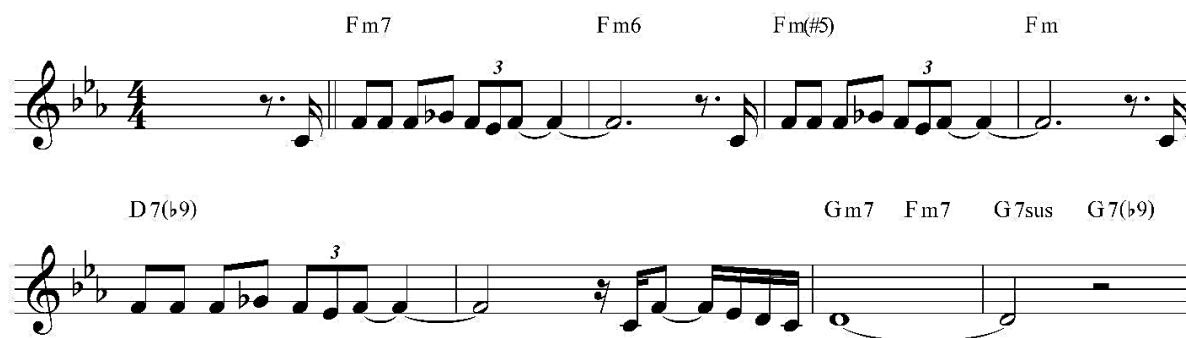
Figura 11 – *Coisa n. 4*: Modalismo na parte A (0” – 0’04”)



Fonte: Autor

A harmonia modal na parte A contrasta com o tonalismo explicitado na parte B, gerando um tratamento harmônico híbrido. A cadência tonal se apresenta na parte B de *Coisa n. 4* através dos acordes $D^{7(b9)}$ e $G^{7(b9)}$, atuando como dominante maior secundária de Gm^7 (quarto grau menor) e dominante maior principal de Cm^7 , respectivamente (Figura 12) ⁶.

Figura 12 - *Coisa n. 4*: Tonalismo na parte B (1'10" – 1'25")



The musical score consists of two staves in 4/4 time, key of F major. The first staff contains four measures with chords Fm^7 , Fm^6 , $Fm(\#5)$, and Fm . The second staff contains four measures with chords $D^{7(b9)}$, Gm^7 , Fm^7 , G^7sus , and $G^{7(b9)}$. Both staves feature triplet markings over the second and fourth measures.

Fonte: Autor

Conclusão

A análise aqui proposta do fonograma *Coisa n. 4*, de Moacir Santos, aponta para três pontos conclusivos acerca da sua sonoridade a fim de comprovar a dupla dimensão da obra a partir do arranjo, via partitura, e da mixagem, via desenhos de onda. Em primeiro, a *timeline* configura-se como elemento de estruturação da obra enquanto fonograma. A presença de oscilações nos andamentos pode reforçar a hipótese de a *timeline* ser estruturadora, permitindo que o tempo seja flexível e haja grandes alterações em determinados momentos. Ainda que a *timeline* esteja organizada e prevista no arranjo escrito, a função que ela exerce é melhor percebida de maneira aural, sinalizando uma espécie de dupla dimensão presente no fonograma.

Em segundo, a análise da estrutura formal a partir dos parâmetros de dinâmica e textura revela duas importantes implicações metodológicas: i) a visualização dos desenhos de onda da gravação permite uma compreensão mais detalhada da obra, entendida por meio do resultado

⁶ Ainda que o acorde $D^{7(b9)}$ apresente a dubiedade da nona aumentada ($\#9$) contida na melodia por meio da nota Fá natural, considera-se a sua função de dominante maior com extensão alterada, em que as notas Fá natural e $F\#$ são executadas simultaneamente.

sonoro efetivo inscrito no fonograma; ii) os desenhos de onda permitem melhor descrição de fenômenos ligados à compreensão aural e que extrapolam os aspectos puramente abstratos da descrição formal em seções. Assim, o fonograma é dotado de uma sonoridade ambivalente, pois a concepção da forma musical é articulada pelos âmbitos dinâmico e textural, resultando em simetrias e assimetrias deliberadas por meio das intensidades e densidades.

Por último, a análise harmônica do fonograma constatou um hibridismo modal/tonal, na medida em que o material empírico revela que não há uso exclusivo do modalismo, tampouco do tonalismo. A relação harmônica híbrida verificada em *Coisa n. 4* aponta para uma dupla dimensão da obra, em que a tradição musical de matriz africana, expressada por meio dos usos do modalismo, e as convenções europeias, detectadas nos procedimentos tonais, são planejadas no processo composicional do fonograma. Desse modo, verifica-se que o hibridismo harmônico aqui detectado é articulado através das estruturas formais, visto que as partes A e B se contrastam mediante as concepções modais e tonais.

Referências

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

AGAWU, Kofi. *The African Imagination in Music*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

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

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

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

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

GOMES, Fábio Lima Marinho. *Moacir Santos e as sonoridades dos LPs Coisas e Maestro*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023. DOI: [10.13140/RG.2.2.31489.84324](https://doi.org/10.13140/RG.2.2.31489.84324).

KUBIK, Gerhard. Oral Notation of Some West and Central African Time-Line Patterns. *Review of Ethnology*, v. 3, n. 22, 1972.

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

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

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

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

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

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

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

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