



**UNICAMP**

**LUCAS ZANGIROLAMI BONETTI**

**A TRILHA MUSICAL COMO GÊNESE DO PROCESSO  
CRIATIVO NA OBRA DE MOACIR SANTOS**

**Volume I**

**CAMPINAS  
2014**





**UNICAMP**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**LUCAS ZANGIROLAMI BONETTI**

**A TRILHA MUSICAL COMO GÊNESE DO PROCESSO  
CRIATIVO NA OBRA DE MOACIR SANTOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Fundamentos Teóricos.

**Orientador: CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO**

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pelo aluno Lucas Zangirolami Bonetti, e orientado pelo Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco.

**CAMPINAS  
2014**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

B641t Bonetti, Lucas Zangirolami, 1989-  
A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos /  
Lucas Zangirolami Bonetti. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Santos, Moacir, 1926-2006. 2. Trilha musical. 3. Composição (Música). I.  
Carrasco, Claudiney Rodrigues, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The film scoring as genesis of the creative process in the work of  
Moacir Santos

**Palavras-chave em inglês:**

Santos, Moacir, 1926-2006

Soundtrack

Composition (Music)

**Área de concentração:** Fundamentos Teóricos

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Claudiney Rodrigues Carrasco [Orientador]

Paulo José de Siqueira Tiné

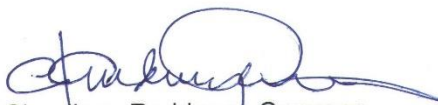
Andrea Ernest Dias

**Data de defesa:** 10-03-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

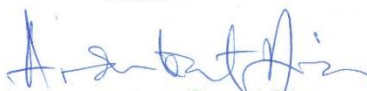
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Lucas Zangirolami Bonetti - RA 134528 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco  
Presidente



Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné  
Titular



Profa. Dra. Andrea Ernest Dias  
Titular



## RESUMO

O presente projeto pretende discutir os processos de composição utilizados por Moacir Santos (1926-2006) na concepção de sua obra a partir das diversas trilhas musicais que assinou, a maioria nos anos 1960. Santos dedicou boa parte de seu tempo confeccionando e produzindo trilhas cinematográficas, sendo essas produções seus primeiros trabalhos de grande impacto lançados no Brasil, serão analisadas sob aspectos composicionais as seguintes películas: *Seara Vermelha* (1964), de Alberto d'Aversa (1920-1969); *O Santo Místico* (1964), de Sacha Gordine (1910-1968) e Robert Mazoyer (1929-1999); *Ganga Zumba* (1964) e *A Grande Cidade* (1966), de Carlos Diegues (1940-); *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra (1931-); e *O Beijo* (1964), de Flávio Tambellini (1925-1976).

Tais trilhas apontam todo um direcionamento estético seguido por Moacir ao longo de sua carreira, sem contar as inúmeras melodias e temas nascidos por essa época e que iriam figurar em grande parte de sua produção de música instrumental e de canção lançadas posteriormente. Sendo assim, poderemos compreender de maneira mais completa a dimensão total de sua obra composicional, estudando e percebendo como suas referências imagéticas assimiladas dos filmes refletiram em seus processos composicionais.

**Palavras-chave:** Moacir Santos, Trilha Musical, Composição

## ABSTRACT

This project aims to discuss the compositional processes used by Moacir Santos (1926-2006) in the conception of his work from the various film scorings that he composed, mostly in the sixties. Santos devoted much of his time composing and producing film scorings, and these productions are his first major impact works launched in Brazil, the following films will be analyzed under those compositional aspects: *Seara Vermelha* (1964), by Alberto d'Aversa (1920-1969); *O Santo Místico* (1964), by Sacha Gordine (1910-1968) and Robert Mazoyer (1929-1999); *Ganga Zumba* (1964) and *A Grande Cidade*, by Carlos Diegues (1940-); *Os Fuzis* (1964), by Ruy Guerra (1931-); and *O Beijo* (1964) by Flávio Tambellini (1925-1976).

These scores show an entire aesthetic direction followed by Moacir throughout his career, and the countless themes and melodies "born" at this time and that would appear in most of his instrumental music and songs released after that. Thus, we can understand better the full scope of his compositional work, studying and realizing how the imagetic references assimilated in the films reflected his compositional process.

**Key words:** Moacir Santos, Film Music, Composition



# SUMÁRIO

## Volume I

<b>PRÓLOGO .....</b>	<b>31</b>
----------------------	-----------

### **CAPÍTULO 1**

<b>Moacir Santos e o Cinema .....</b>	<b>33</b>
---------------------------------------	-----------

<b>1.1 – TRAJETÓRIA DE MOACIR SANTOS RUMO À COMPOSIÇÃO PARA AUDIOVISUAL .....</b>	<b>33</b>
---	-----------

1.1.1 – Um caminho comum .....	35
--------------------------------	----

1.1.2 – Moacir Santos “trilhista” .....	39
---	----

<b>1.2 – CINEMA NA DÉCADA 1960 .....</b>	<b>43</b>
--	-----------

1.2.1 – Cinema Novo e Cinema Marginal .....	44
---	----

1.2.2 – A trilha musical no cinema brasileiro da década 1960 .....	46
--	----

1.2.3 – Enquadramento de Moacir Santos no contexto da década 1960 .....	48
---	----

### **CAPÍTULO 2**

<b>Análises dos filmes do período brasileiro (1963-1966) .....</b>	<b>49</b>
--	-----------

<b>2.1 – INTRODUÇÃO ÀS ANÁLISES .....</b>	<b>49</b>
---	-----------

2.1.1 – Metodologia para as análises .....	49
--	----

2.1.2 – Considerações sobre as transcrições .....	49
---	----

<b>2.2 – COMPOSITOR E DIRETOR MUSICAL .....</b>	<b>53</b>
2.2.1 – <i>Ganga Zumba</i> .....	53
2.2.1.1 – Considerações iniciais .....	53
2.2.1.2 – A música de <i>Ganga Zumba</i> .....	55
2.2.1.3 – Considerações sobre a trilha de <i>Ganga Zumba</i> .....	114
2.2.2 – <i>Seara Vermelha</i> .....	116
2.2.2.1 – Considerações iniciais .....	116
2.2.2.2 – A música de <i>Seara Vermelha</i> .....	119
2.2.2.3 – Considerações sobre a trilha de <i>Seara Vermelha</i> .....	179
2.2.3 – <i>O Beijo</i> .....	179
2.2.3.1 – Considerações iniciais .....	179
2.2.3.2 – A música de <i>O Beijo</i> .....	181
2.2.3.3 – Considerações sobre a trilha de <i>O Beijo</i> .....	219
2.2.4 – <i>Os Fuzis</i> .....	221
2.2.4.1 – Considerações iniciais .....	221
2.2.4.2 – A música de <i>Os Fuzis</i> .....	225
2.2.4.3 – Considerações sobre a trilha de <i>Os Fuzis</i> .....	236
2.2.5 – <i>O Santo Módico</i> .....	236
2.2.5.1 – Considerações iniciais .....	236
2.2.5.2 – A música de <i>O Santo Módico</i> .....	238
<b>2.3 – DIRETOR MUSICAL .....</b>	<b>243</b>
2.3.1 – <i>A Grande Cidade</i> .....	243
2.3.1.1 – Considerações iniciais .....	244
2.3.1.2 – A música de <i>A Grande Cidade</i> .....	244
2.3.1.3 – Considerações sobre a trilha de <i>A Grande Cidade</i> .....	260

**2.4 – DISCUSSÃO REFLEXIVA SOBRE O *METIÉR* DE MOACIR SANTOS COMO COMPOSITOR PARA AUDIOVISUAL ..... 261**

**CAPÍTULO 3**

**A trilha musical como “semente” para a obra composicional posterior de Moacir Santos ..... 283**

**3.1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS ..... 283**

**3.2 – EXEMPLOS ..... 283**

3.2.1 – “Coisa nº 5 (Nanã)” ..... 283

3.2.2 – “Mãe Iracema” ..... 289

3.2.3 – “Coisa nº 9” ..... 293

3.2.4 – “Coisa nº 11” ..... 296

3.2.5 – “Coisa nº 4” ..... 298

3.2.6 – “Coisa nº 8 (Navegação)” ..... 300

3.2.7 – “Coisa nº 2” ..... 302

3.2.8 – “Paraíso” ..... 308

3.2.9 – “Jequié” ..... 312

3.2.10 – “Bluishmen” ..... 315

<b>3.3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>321</b>
<b>EPÍLOGO .....</b>	<b>323</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>327</b>
<b>BIBLIOGRAFIA ADICIONAL .....</b>	<b>335</b>

## **Volume II**

<b>APÊNDICE .....</b>	<b>345</b>
<b>Catlogação dos excertos musicais nos filmes estudados .....</b>	<b>347</b>
<i>Ganga Zumba .....</i>	<i>349</i>
<i>Seara Vermelha .....</i>	<i>351</i>
<i>O Beijo .....</i>	<i>354</i>
<i>Os Fuzis .....</i>	<i>357</i>
<i>A Grande Cidade .....</i>	<i>358</i>

<b>Transcrições em notação musical das inserções completas .....</b>	<b>361</b>
<i>Ganga Zumba</i> .....	363
<i>Seara Vermelha</i> .....	401
<i>O Beijo</i> .....	459
<i>Os Fuzis</i> .....	503
<b>Transcrições e reduções em notação musical das composições presentes nos discos .....</b>	<b>511</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>543</b>
<b>DVD's com filmes completos e trechos extraídos .....</b>	<b>545</b>



Dedico este trabalho à memória de Moacir Santos, cuja vida e obra me inspiram desde o primeiro contato.





## AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao estimado professor e orientador deste trabalho, Ney Carrasco, pela confiança e incentivo e à FAPESP, sem a qual o trabalho não poderia ser realizado da mesma maneira.

À Marianna Kamiya Gouveia, que esteve ao meu lado em todos os momentos, apoiando passos importantes e me inspirando a seguir em frente.

Aos meus pais, Gilberto Bonetti e Rose Zangirolami, com quem sempre pude contar.

Aos músicos que iniciaram as pesquisas acadêmicas sobre a vida e obra de Moacir Santos antes de mim, e que foram muito solícitos a meus questionamentos: Andrea Ernest Dias, João Marcelo Zanoni Gomes, Gabriel Improta e Alexandre Vicente. Bem como ao amigo Sergio Gaia Bahia, que desenvolveu sua pesquisa sobre Moacir ao mesmo tempo e na mesma instituição.

Douglas Berti e Lucas Brogiolo pelas consultorias das transcrições musicais, que foram de ajuda inestimável ao desenvolvimento da pesquisa. E ao amigo Ivan Simurra, pelos conselhos nos assuntos que fugiam de minha especialidade.

Aos professores do Instituto de Artes da UNICAMP, que tiveram papel fundamental na minha formação como músico e pesquisador, com destaque especial para Paulo Tiné e Rafael dos Santos, dentre tantos outros.

Martin Eikmeier, Hermilson Garcia e Eduardo Paiva (além dos já mencionados Paulo Tiné e Andrea Ernest Dias), por aceitarem fazer parte das bancas de qualificação e defesa.

Aos amigos, Andre Checchia, Daniel Tápia, Renan Paiva Chaves, Nelson Pinton e demais integrantes do Grupo de Pesquisa em Música e *Sound Design* Aplicados à Dramaturgia e ao Audiovisual.

E aos demais colegas de universidade com quem compartilhei importantes ocasiões durante os dois anos: em disciplinas, congressos e outros momentos da vida acadêmica.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tipos de toque nos atabaques.....	52
Figura 2 – Manuscrito de Moacir Santos com material temático do “tema da procissão a Palmares”, presente em <i>Ganga Zumba</i> . Caderno Pré- <i>Coisas</i> , c.1960. Acervo MS (DIAS, 2010).....	65
Figura 3 – Manuscrito de Moacir Santos com apontamentos para a trilha de <i>Ganga Zumba</i> . Caderno Pré- <i>Coisas</i> , c.1960. Acervo MS (DIAS, 2010).....	95
Figura 4 – Imagem extraída dos créditos iniciais de <i>Ganga Zumba</i> . ....	99
Figura 5 – “Tema da Marta”, Caderno Pré- <i>Coisas</i> , c. 1960. Acervo MS (DIAS, 2010).....	136
Figura 6 – Reprodução de manuscrito de Moacir Santos. Caderno Pré- <i>Coisas</i> , c.1960. Acervo MS (DIAS, 2010).....	149
Figura 7 – Reprodução do quadro <i>Cristo Carregando a Cruz</i> , Hieronymus Bosch, século XVI. ....	184
Figura 8 – “Roteiro” da trilha de Os Fuzis. Caderno Pré- <i>Coisas</i> , c. 1960. Acervo MS (DIAS, 2010).....	226
Figura 9 – Reprodução de página com trecho de uma partitura, letra e anotação de uma música do filme <i>O Santo Místico</i> . ....	239
Figura 10 – Trecho do esboço da partitura de “Adeus”, música composta para a trilha de <i>O Santo Místico</i> . ....	241
Figura 11 – Reprodução de foto da gravação da trilha musical de <i>O Santo Místico</i> . ....	242
Figura 12 – Reprodução de foto da gravação da trilha musical de <i>O Santo Místico</i> . ....	243

Figura 13 – “Coisa nº ?”, posteriormente “Mãe Iracema”, com indicações de modulação, modificação melódica e aumentação. Caderno Pré- <i>Coisas</i> , c. 1960. Acervo MS (DIAS, 2010).....	293
Figura 14 – Manuscrito de Moacir Santos com apontamentos para a trilha de <i>Ganga Zumba</i> . Caderno Pré- <i>Coisas</i> , c.1960. Acervo MS (DIAS, 2010).....	296
Figura 15 – Manuscrito de Moacir Santos com material temático das <i>Coisas</i> . Caderno Pré- <i>Coisas</i> , c. 1960. Acervo MS (DIAS, 2010).....	297

## LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1 – Comparação rítmica entre o padrão básico do <i>Mojo</i> e a rítmica do tema de <i>Mission: Impossible</i> . .....	42
Ex. 2 – Legenda da notação musical utilizada para a escrita dos Atabaques. ....	53
Ex. 3 – Primeira aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (5m 14s). ....	59
Ex. 4 – Segunda aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (50m). ....	60
Ex. 5 – Segunda aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (56m 10s). ....	61
Ex. 6 – Terceira aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 23m 7s). ....	61
Ex. 7 – Quarta aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 38m 41s). ....	63
Ex. 8 – Primeira aparição do “tema da procissão a Palmares”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (47m 39s). ....	70
Ex. 9 – Segunda aparição do “tema da procissão a Palmares”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 2m 46s). ....	73
Ex. 10 – Primeira aparição do “tema de apresentação do personagem principal”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (7m 54s). ....	78
Ex. 11 – Segunda aparição do “tema de apresentação do personagem principal”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (9m 32s). ....	80
Ex. 12 – Primeira aparição do “tema da fuga”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (13m 30s). ....	82

Ex. 13 – Segunda aparição do “tema da fuga”, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 26m 50s).....	85
Ex. 14 – “Tema do amor”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (16m 50s).....	88
Ex. 15 – “Tema do amor”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (18m 01s).....	89
Ex. 16 – “Tema do amor”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (20m 44s).....	90
Ex. 17 – “Tema do amor”, na segunda aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (37m). ....	91
Ex. 18 – “Tema do amor”, na terceira aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 12m 11s).....	93
Ex. 19 – “Tema do banzo”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 7m 23s).....	98
Ex. 20 – “Tema do banzo”, na segunda aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 34m 42s).....	99
Ex. 21 – Clave rítmica do ritual.....	101
Ex. 22 – Ritmo base tocado com varinhas na Cabaça.....	101
Ex. 23 – Vassi (Clave rítmica).....	103
Ex. 24 – Aguerê (Clave rítmica).....	103
Ex. 25 – Ramunha (Clave rítmica). ....	103
Ex. 26 – Alujá (Clave rítmica).....	103
Ex. 27 – Trecho do terceiro ritual (41m 6s). ....	104

Ex. 28 – “Chora papai, chora mamãe”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (2m).....	105
Ex. 29 – “Chora papai, chora mamãe”, na segunda aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (7m 54s). ....	106
Ex. 30 – “Chora papai, chora mamãe”, na terceira aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (15m 56s). ....	106
Ex. 31 – “Chora papai, chora mamãe”, na quarta aparição, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (32m 42s). ....	107
Ex. 32 – Padrão rítmico da percussão ouvida ao longe pelos personagens, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (23m 30s e 50m). ....	109
Ex. 33 – Padrão rítmico da percussão solo, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (11m 42s). ....	109
Ex. 34 – Padrão rítmico da percussão solo, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 35m 38s). ....	110
Ex. 35 – Primeiro ritual extra-diegético, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 19 11s, 1h 23m 7s e 1h 26m 46s). ....	112
Ex. 36 – Segundo ritual extra-diegético, dentro da trilha musical de <i>Ganga Zumba</i> (1h 37m 9s). ....	113
Ex. 37 – Primeira aparição dos Grupos de Pifes, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (2m 22s). ....	121
Ex. 38 – Segunda aparição dos Grupos de Pifes, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (4m 49s). ....	121
Ex. 39 – Terceira aparição dos Grupos de Pifes, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (35m 23s). ....	123

Ex. 40 – Baião Tradicional Ia, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (7m 29s).....	127
Ex. 41 – Baião Tradicional Ib, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 13m 3s).....	129
Ex. 42 – Baião Tradicional IIa, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (11m 15s).....	131
Ex. 43 – Baião Tradicional IIb, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 35m 15s).....	132
Ex. 44 – Baião Tradicional III, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 24m 29s).....	133
Ex. 45 – Tango no bar, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 48m 11s).....	134
Ex. 46 – Primeira aparição do “Tema da Marta”, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 10m 8s).....	137
Ex. 47– Segunda aparição do “Tema da Marta”, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 52m 5s).....	138
Ex. 48 – Trecho Orquestral Ib, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (12m 27s).....	141
Ex. 49 – Trecho Orquestral Ic, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (17m 40s).....	142
Ex. 50 – Trecho Orquestral Id, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (19m 10s).....	143
Ex. 51 – Trecho Orquestral Ie, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (26m 45s).....	145



Ex. 52 – Trecho Orquestral If, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (37m 1s).....	146
Ex. 53 – Trecho Orquestral Ig, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (57m 48s).....	148
Ex. 54 – Trecho Orquestral Ih, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 20m 44s).....	149
Ex. 55 – Trecho Orquestral Ii, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 42m 40s).....	151
Ex. 56 – Trecho Orquestral II, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (22m 7s).....	152
Ex. 57 – Trecho Orquestral III, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (34m 46s).....	153
Ex. 58 – Trecho Orquestral IV, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (41m 52s).....	155
Ex. 59 – Trecho Orquestral Va, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (55m 42s).....	155
Ex. 60 – Trecho Orquestral Vb, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 46m 36s).....	156
Ex. 61 – Trecho Orquestral Vc, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 51m 52s).....	157
Ex. 62 – Trecho Orquestral VI, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 3m 56s).....	158
Ex. 63 – Trecho Orquestral VIIa, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 29m 5s).....	160

Ex. 64 – Trecho Orquestral VIIIb, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 37m 7s).....	161
Ex. 65 – Trecho Orquestral VIIc, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 39m 53s).....	162
Ex. 66 – Trecho Orquestral VIII, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 40m 11s).....	163
Ex. 67 – Trecho Orquestral IX, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 44m 18s).....	164
Ex. 68 – Trecho Orquestral X, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 47m).....	165
Ex. 69 – Trecho Orquestral XI, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 50m 20s).....	167
Ex. 70 – Sopros I, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1m 48s). ....	169
Ex. 71 – Sopros II, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (3m 32s). ....	170
Ex. 72 – Sopros III, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (10m 20s).....	171
Ex. 73 – Sopros IV, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (18m 8s).....	172
Ex. 74 – Sopros V, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 17m). ....	173
Ex. 75 – Sopros VI, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (45m 29s).....	173
Ex. 76 – Sopros VII, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 21m 55s). ....	174
Ex. 77 – Instrumento Solo I, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (3m 12s).....	175
Ex. 78 – Instrumento Solo IIa, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (6m 25s).....	176

Ex. 79 – Instrumento Solo IIb, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 5m 55s).....	176
Ex. 80 – Instrumento Solo IIc, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 17m 47s).....	176
Ex. 81 – Instrumento Solo III, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (29m 47s).....	177
Ex. 82 – Instrumento Solo IV, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (40m 21s).....	177
Ex. 83 – Instrumento Solo V, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 2m 12s).....	178
Ex. 84 – Instrumento Solo VIa, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 15m 9s).....	178
Ex. 85 – Instrumento Solo VIb, dentro da trilha musical de <i>Seara Vermelha</i> (1h 17m 51s).....	178
Ex. 86 – Transcrição da música dos Créditos Iniciais de <i>O Beijo</i> (3m 47s, 4m 56s e 5m 30s). ....	186
Ex. 87 – Primeira aparição do “Tema do arrependimento”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (15m 41s).....	188
Ex. 88 – Trecho da segunda aparição do “Tema do arrependimento”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (50m 26s).....	189
Ex. 89 – Terceira aparição do “Tema do arrependimento”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (1h 14m 12s).....	191
Ex. 90 – Ostinatos nos Tímpanos, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (vários trechos).....	192

Ex. 91 – Trecho Orquestral I, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (39m 33s).....	194
Ex. 92 – Trecho Orquestral IIa, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (44m 25s).....	197
Ex. 93 – Trecho Orquestral IIb, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (1h 04m 37s).....	200
Ex. 94 – Trecho Orquestral III, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (1h 09m 08s). ....	201
Ex. 95 – Trecho Orquestral IVa, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (1h 10m 31s). ....	202
Ex. 96 – Trecho Orquestral IVb, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (1h 17m 36s). ....	202
Ex. 97 – Trecho Orquestral V, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (1h 15m 12s). ....	204
Ex. 98 – Trecho Orquestral VI, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (1h 19m 50s). ....	206
Ex. 99 – Intervenção de metais e percussão, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (31m 12s; 32m 09s; 1h 07m 16s; 1h 08m 50s). ....	207
Ex. 100 – Samba-jazz, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (26m 40s).....	209
Ex. 101 – “Coisa nº 8”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (47m 09s).....	212
Ex. 102 – Primeira aparição de “Für Elise”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (1m 30s).....	214
Ex. 103 – Segunda aparição de “Für Elise”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (2m 5s).....	214
Ex. 104 – Terceira aparição de “Für Elise”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (19m 33s).....	215
Ex. 105 – Quarta aparição de “Für Elise”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (37m 31s).....	215
Ex. 106 – Quinta aparição de “Für Elise”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (46m 33s).....	215

Ex. 107 – Sexta aparição de “Für Elise”, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (1h 21m 22s).....	217
Ex. 108 – Cluster ao piano, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (8m 13s). ....	218
Ex. 109 – Intervalo descendente, dentro da trilha musical de <i>O Beijo</i> (46m 26s). ....	218
Ex. 110 – Primeira aparição do “Tema Principal”, dentro da trilha musical de <i>Os Fuzis</i> (5m 41s).....	227
Ex. 111 – Segunda aparição do “Tema Principal”, dentro da trilha musical de <i>Os Fuzis</i> (20m 30s).....	228
Ex. 112 – Terceira aparição do “Tema Principal”, dentro da trilha musical de <i>Os Fuzis</i> (1h 46m 52s).....	229
Ex. 113 – Percussão diegética e falsa-diegética, dentro da trilha musical de <i>Os Fuzis</i> (15m 50s, 17m 23s e 32m 33s).....	230
Ex. 114 – Bendito do violeiro, dentro da trilha musical de <i>Os Fuzis</i> (45m 11s).....	234
Ex. 115 – Introdução da “Coisa nº 5”, do disco <i>Coisas</i> . ....	286
Ex. 116 – Seção A da “Coisa nº 5”, presente no disco <i>Coisas</i> . ....	288
Ex. 117 – Seção B da “Coisa nº 5”, presente no disco <i>Coisas</i> . ....	288
Ex. 118 – Seção dos solos escritos da “Coisa nº 5”, presente no disco <i>Coisas</i> . ....	289
Ex. 119 – Introdução de “Mãe Iracema”, do disco <i>The Maestro</i> . ....	292
Ex. 120 – Seção A de “Coisa nº 9”, do disco <i>Coisas</i> . ....	294
Ex. 121 – Seção B de “Coisa nº 9”, do disco <i>Coisas</i> .....	295
Ex. 122 – Motivo inicial da suposta “Coisa nº 11”. ....	297
Ex. 123 – Seção A (2ª exposição) da “Coisa nº 4”, presente no disco <i>Coisas</i> . ....	299

Ex. 124 – Seção B da “Coisa nº 4”, presente no disco <i>Coisas</i> . .....	300
Ex. 125 – “Coisa nº 8”, presente no disco <i>Coisas</i> . .....	302
Ex. 126 – Introdução da “Coisa nº 2”, presente no disco <i>Coisas</i> . .....	304
Ex. 127 – Trecho da “Coisa nº 2”, presente no disco <i>Coisas</i> . .....	305
Ex. 128 – Seções finais da “Coisa nº 2”, presente no disco <i>Coisas</i> . .....	307
Ex. 129 – “Paraíso”, presente no disco <i>Choros &amp; Alegria</i> . .....	311
Ex. 130 – Seção A de “Jequié”, presente no disco <i>Carnival of Spirits</i> . .....	314
Ex. 131 – Seção B de “Jequié”, presente no disco <i>Carnival of Spirits</i> . .....	315
Ex. 132 – Introdução de “Bluishmen”, presente no disco <i>The Maestro</i> . .....	320

## PRÓLOGO

Moacir Santos é notavelmente um músico plural que atuou em diversos segmentos de sua profissão. Em especial, seu maior reconhecimento por parte da comunidade artística e acadêmica é sua carreira como compositor. Entretanto, até o presente momento, pouco se investigou sobre sua atuação como compositor para audiovisual, fora apontamentos descontextualizados e nenhuma análise especializada. Para suprir essa lacuna, a presente pesquisa percorreu os seguintes caminhos:

No primeiro capítulo da dissertação pretendeu-se demarcar e contextualizar a trajetória de Moacir Santos rumo à composição para filmes, ou seja, sua produção foi comentada de modo a se obter uma maior compreensão de sua carreira como compositor de trilhas. Possíveis motivos, profissionais ou pessoais, que o levaram a trabalhar e desenvolver tal *métier* foram confrontados. Também foi importante mostrar personagens na história da música brasileira que percorreram caminhos semelhantes ao de Santos, maestros, compositores e arranjadores advindos da mecânica de produção das rádios, que migraram para a televisão e posteriormente se tornaram compositores de trilhas musicais para cinema. Alguns exemplos são as trajetórias de Radamés Gnattali e Guerra-Peixe. Sobretudo, será de grande interesse discorrer sobre um Moacir Santos “trilhista”, que se enquadrou nessa área de trabalho e teve uma grande demanda de projetos em um curto período de tempo, trazendo à tona peculiaridades sobre essa específica parte de sua carreira.

Paralelamente, se fez necessário comentar sobre aspectos da produção cinematográfica brasileira na década 1960, período temporal em que as trilhas analisadas estão enquadradas, principalmente o Cinema Novo, o Cinema Marginal e outras vertentes contemporâneas. Atentando-se especialmente para as trilhas sonoras e musicais do período, de modo a estabelecer possíveis conexões com o trabalho de Moacir Santos.

O Capítulo 2 da dissertação foi dedicado às análises das trilhas em si. Separados em diversos subcapítulos, contendo a discussão de um filme em cada, trouxemos contextualizações dos longas-metragens, transcrições em partitura de trechos musicais, e análises de processos composicionais usados por Moacir Santos. Os filmes tratados com mais profundidade foram: *Ganga Zumba*, *Seara Vermelha*, *O Beijo*, *Os Fuzis* e *A Grande Cidade*.

Também estava dentro de nossas expectativas analisar o filme *O Santo Místico*, dirigido por Robert Mazoyer e produzido por Sacha Gordine, mas não foi possível encontrar nenhuma cópia em nenhum tipo de formato no Brasil. Foram contatadas as cinematecas do Rio de Janeiro e de São Paulo, acervos particulares e até mesmo bibliotecas internacionais, mas não obtivemos sucesso.

O motivo pelo qual decidimos por analisar vários filmes, e não apenas um, por exemplo, foi o de dar mais subsídios à consolidação de um retrato dos processos composicionais de Santos, e isso não poderia ter sido atingido de outra forma. Pode-se fazer um paralelo de nossa abordagem com a de ANDREW, que afirma que as teorias precisam ser aplicáveis a mais de um objeto para serem relevantes:

Enquanto a maioria das críticas começa com alguns princípios teóricos gerais, a maioria das teorias começa com perguntas geradas pelos filmes ou técnicas individuais; mas as respostas devem sempre ser aplicáveis a mais filmes do que aquele que gerou a pergunta. (...) do contrário, ele não seria um cientista, mas um curioso (ANDREW, 2002: 15).

Por fim, no Capítulo 3, foram devidamente confrontadas as análises das trilhas com as composições posteriormente lançadas em disco que tiveram sua primeira aparição nas trilhas musicais assinadas por Moacir Santos. Algumas das músicas são: “Mãe Iracema”, “Coisa nº 5 (Nanã)”, “Coisa nº 9” e “Coisa nº 4”, de *Ganga Zumba*; “Coisa nº 8 (Navegação)”, “Coisa nº 2” e “Paraíso”, de *O Beijo*; “Bluishmen”, de *Os Fuzis*; e “Jequié”, de *Seara Vermelha*. Além disso, composições que não se consolidaram como músicas do repertório de Santos, porém com processos composicionais semelhantes aos das *Coisas*, foram comentadas aqui também. Sendo possível perceber algumas delas até mesmo como “Coisa nº 11”, “Coisa nº 12”, etc, de acordo com suas características composicionais.

Por fim, uma parte importante do trabalho que vem a complementar o entendimento da dissertação, e que pode ser considerada como de utilidade pública, é o material presente no Apêndice e no Anexo. Dentre eles podemos citar: a detalhada tabela catalográfica de todas as inserções musicais dos filmes; transcrições em partitura de trechos musicais completos das trilhas; partituras de músicas de Moacir Santos que derivaram das trilhas; e DVD’s com os filmes completos e com todas as inserções musicais das trilhas em trechos devidamente recortados.



# CAPÍTULO 1

## Moacir Santos e o Cinema

### 1.1 – TRAJETÓRIA DE MOACIR SANTOS RUMO À COMPOSIÇÃO PARA AUDIOVISUAL

Moacir Santos foi um importante compositor e arranjador da música brasileira e, mesmo tendo, no início de sua vida, uma educação formal pouco sólida, por volta dos quatorze anos, por demonstrar grande aptidão musical, teve contato com diversos instrumentos doados por maestros e músicos amadores de Flores do Pajeú, cidade onde se fixou na infância. Após muitas passagens por bandas de música por diversas regiões do nordeste, Moacir percebeu que não bastava todo seu talento inato sem um amplo estudo formal. Ingressou como instrumentista da Rádio Nacional do Rio de Janeiro no ano de 1948 e nessa época decide estudar, além dos instrumentos que tocava, composição e arranjo. Procurou então maestros renomados, como: Claudio Santoro (1919-1989), Guerra-Peixe (1914-1993), H. J. Koellreuter (1915-2005), Ernst Krenek (1900-1991), entre outros e iniciou com eles seus estudos.

Aos 25 anos já era maestro efetivo da Rádio Nacional e além de instrumentista, compositor, arranjador e regente, Moacir também teve crucial importância como professor. Dentre seus alunos mais ilustres podemos citar: Baden Powell (1937-2000), Paulo Moura (1932-2010), Sérgio Mendes (1941-), João Donato (1934-), Raul de Souza (1934-), Bola Sete (1923-1987), Dori Caymmi (1943-) e muitos outros. Entre os anos 1950 e 1960 produziu intensamente nas mais diversas instituições, como TV Record, em São Paulo e na Rádio Nacional, no Rio de Janeiro. Nessa mesma época compôs muitas músicas para cinema, como as trilhas dos filmes de Alberto d'Aversa, Sacha Gordine e Robert Mazoyer, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Flávio Tambellini e Zygmunt Sulistrowski.

No ano de 1965 Moacir Santos lançou o LP *Coisas*, seu primeiro disco gravado e único lançado no Brasil sob sua supervisão. Esse LP possui 10 músicas que transcenderam seu tempo, intituladas de “Coisa nº 1”, até a de nº 10, sendo que na época em que *Coisas* foi lançado não se imaginava uma sonoridade com tanta relevância.

As dez *Coisas* foram concebidas e arranjadas para uma formação não tão usual para o universo da música popular, além de uma seção rítmica expandida (baixo, bateria, percussão, violão/guitarra, piano e vibrafone), Moacir utilizou em sua orquestração um grande naipe de sopros (flauta, saxofone alto, saxofone tenor, saxofone barítono, trompete, trombone tenor, trombone baixo e trompa). Essa formação instrumental se tornou recorrente em suas orquestrações, quase como uma marca registrada. É digno de nota que essa instrumentação já era apontada nas instrumentações feitas por ele em suas trilhas musicais, como se ele estivesse testando sua paleta de “cores”.

No fim dos anos 1960 Santos se muda definitivamente para a América do Norte, sendo que nos EUA ele também continuou com sua atividade didática, tendo muitos alunos, inclusive brasileiros residentes na Califórnia. FRANÇA comenta que “Moacir Santos prosseguiu com a atividade regular de professor nos EUA, tendo se tornado membro da *MTAC (Music Teachers Association of California)*” (2007: 29).

No entanto, é intrigante que em um primeiro momento houve certa estranheza do mercado americano com a música de Santos, VICENTE comenta sobre o caso em sua dissertação de mestrado:

A seção rítmica e as divisões melódicas de suas composições, na época entre os anos 1960 e 1970, foram recebidos com “estranheza” pelo mercado norte-americano. Em 1968, Moacir Santos construiu uma amizade com o pianista Clare Fischer, que o apresentou a Albert Marx, produtor, empresário e admirador do jazz americano e música brasileira. Como apresenta Dias (2010, p. 123), Marx produziu as primeiras gravações da música de Moacir nos Estados Unidos, mas hesitou em lançá-las. Estas seis gravações só constariam de seu quarto LP, gravado dez anos após, *Opus 3 nº 1*. (...) Ao que parece, Marx havia considerado àquele tempo as construções rítmicas de Moacir Santos como muito originais, porém “estranhas”, ou “complicadas” (VICENTE, 2012: 59-60).

Contudo, esse estranhamento foi superado e seu reconhecimento alcançado. Santos lançou diversos álbuns em terras norte-americanas, alguns pelo *Blue Note*, um dos principais selos de jazz da época. Dentre eles estão: *The Maestro*, de 1972; *Saudade*, de 1974; *Carnival of Spirits*, de 1975; e *Opus 3, nº 1*, de 1979. Nos EUA, além de seus próprios discos,

Santos também chegou a trabalhar em produções de outros artistas, como por exemplo seu arranjo para a música “Capim”, de Djavan, que integrou o disco *Luz*, gravado na cidade de Los Angeles em 1982. Posteriormente, o compositor retornou ao Brasil em apenas algumas ocasiões para homenagens, como por exemplo sua participação no *Projeto Arranjadores*, gravado em 1992 no Teatro Cultura Artística (SP), quando Moacir se apresentou à frente da Banda Savana.

Nos últimos anos a obra musical de Moacir Santos vem sendo recorrentemente resgatada, e isso se deu após o ano de 2001, quando Mario Adnet e Zé Nogueira iniciaram esse processo, com o aval do próprio. Com isso, o Brasil e o mundo tiveram acesso a um material que permaneceu até aquele momento praticamente desconhecido, apenas na memória de alguns poucos músicos. Até 2005, três livros de partitura (*Coisas*, *Ouro Negro* e *Choros & Alegria*) foram lançados, o LP *Coisas* foi relançado em CD e dois outros CD’s (*Ouro Negro* e *Choros & Alegria*) foram exclusivamente gravados por músicos da atualidade. Isso propiciou que a música de Moacir fosse difundida muito rapidamente e, como consequência, músicos de várias gerações se interessaram em prestar sua própria homenagem ao maestro.

### 1.1.1 – Um caminho comum

Moacir Santos faz parte de uma segunda geração de maestros arranjadores que trabalharam nas principais rádios e que acabaram se deparando com a composição para cinema. Podemos enquadrar na primeira geração de maestros arranjadores das rádios os compositores que atuaram durante as décadas de 1940 e 1950 nas duas principais companhias cinematográficas, a Atlântida<sup>1</sup> e a Vera Cruz<sup>2</sup>. Sandra Ciocci FERREIRA, em sua dissertação de mestrado, lista os compositores que atuaram na Atlântida:

Se analisarmos a lista de filmes produzidos pela Atlântida e os compositores que trabalharam em cada uma das produções, constataremos que a música não diegética instrumental da Atlântida foi, basicamente, produzida por dois nomes: Lírio

---

<sup>1</sup> A companhia cinematográfica Atlântida foi fundada em 1941 e produziu mais de sessenta filmes até o ano de 1962. Podemos considerá-la como uma das principais companhias e inclusive pioneira no Brasil, alguns dos atores mais conhecidos do período trabalharam em suas produções, como Grande Otelo e Oscarito.

<sup>2</sup> A companhia cinematográfica Vera Cruz foi, nos anos 1950, uma das mais importante produtoras de filmes do Brasil. Através dela foram lançados filmes como: *Caiçara*, de Adolfo Celi; *O Cangaço*, de Lima Barreto e os famosos filmes com o ator Mazaroppi, dentre muitas outras produções.

Panicalli e Alexandre Gnatalli. Os dados conferidos por esta pesquisa apontam participação de Lírio Panicalli em 12 trilhas, Alexandre Gnatalli em 09, Léo Peracchi em 03, sendo uma dividida com Lírio; Lindolpho Gaya em 02, tendo também dividido uma com Lírio. Luiz Bonfá foi responsável por uma trilha e pelo tema de outra, que foi orquestrada por Lírio. Radamés Gnatalli, Guerra-Peixe, Guio de Moraes e Waldir Calmon fizeram um trabalho cada (FERREIRA, 2010: 58).

Já a autora Cíntia ONOFRE, que pesquisou as trilhas musicais da Vera Cruz, comenta que a companhia é (...)

(...) considerada um marco do cinema nacional devido sua importância histórica, estética e industrial. Nos filmes da Companhia Vera Cruz, a música obteve um tratamento especial. Podemos observar a utilização de orquestras completas, assim como maestros, compositores e músicos respeitáveis da época. Participaram da Vera Cruz os seguintes compositores: Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Gabriel Migliori, Guerra-Peixe e Enrico Simonetti (ONOFRE, 2005: 16).

Essas pesquisas já demonstraram que esse grupo de compositores tinha larga experiência com o rádio e naturalmente passaram a contribuir com a música de cinema e televisão à medida que as mídias se renovavam.

Por terem essa trajetória anterior, suas trilhas musicais carregavam intrinsecamente toda a influência da sonoridade radiofônica da época. ONOFRE comenta sobre esse aspecto nas duas décadas que antecedem nosso presente objeto de estudo:

A década de 1940 e o início da de 1950 foram marcadas musicalmente pelas grandes orquestrações. Consolidou-se a “era do rádio”, na qual os maestros e arranjadores estavam ligados ao estilo de orquestrar vindo dos Estados Unidos, porém algumas inovações já eram vistas. Essas pessoas que tinham uma larga experiência com o rádio prestaram sua contribuição musical ao cinema. Além disso, quatro compositores, exceto Simonetti, eram brasileiros e estavam engajados ao nacionalismo musical, e isso também se reflete nas trilhas musicais compostas. (...) Tudo isso foi incorporado ao cinema (ONOFRE in: FREIRE, 2009: 43-44).

Logo, percebemos que esse caminho, das rádios para o cinema, foi muito comum entre os principais compositores que atuaram entre as décadas de 1940 e 1950. Pelo fato de Moacir ser um pouco mais jovem, ele seguiu esses passos com uma década de defasagem, atuando na Rádio Nacional somente a partir do fim dos anos 1940, como instrumentista. Tendo se tornado maestro, compositor e arranjador da mesma instituição apenas na década seguinte, período que trabalhou também na TV Record, sendo que sua incursão como compositor de trilhas musicais para cinema se deu somente a partir da década de 1960. A

produção de Santos como “trilhista” abrange duas fases, a primeira ainda no Brasil, e uma segunda fase quando o compositor se muda para os EUA em 1967.

Outro compositor importante que iniciou sua atuação aproximadamente na primeira metade dos anos 1960 é Remo Usai. Como vimos, todos os outros músicos vieram da rádio e se adaptaram ao audiovisual, já Usai pode ser considerado como o primeiro compositor brasileiro especializado em música de cinema e isso se deve a sua ida aos EUA em 1958 para se especializar em um curso na University of Southern California, escola que formou diversos nomes importantes que atuaram em Hollywood e, quando retornou, assumiu a produção de diversos filmes. Contudo, antes de rumar para a América do Norte, Usai estudou composição, orquestração e/ou arranjo com Claudio Santoro (1919-1989) e Leo Peracchi, ambos importantes compositores de rádio e cinema entre os anos 1940 e 1950 (EIKMEIER, 2010).

Tendo em vista a exposição feita até aqui, é necessário saber que a transposição de profissionais do rádio para o cinema não foi um caso exclusivo dos compositores, mas de toda uma gama de técnicos e artistas que se encontraram em uma posição de mercado em transição. Conforme a tradição radiofônica deixava de ser a principal atividade de lazer da população e a televisão ganhava mais e mais adeptos, assim como o cinema se popularizava entre as diferentes classes sociais, toda a lógica de produção da indústria da comunicação precisou ser revista, inclusive em relação à infraestrutura, como aparato técnico e maquinário. Muitos estúdios cinematográficos não tinham nem ao menos uma locação para suas produções, no que tange à gravação das trilhas, FERREIRA comenta que “como os músicos, contratados para compor e organizar a trilha, tinham vínculo com as rádios, (...), muitas das canções dos filmes da Atlântida tiveram seus playbacks gravados em estúdios de rádio” (2010: 53). Ainda segundo a autora, somente no final da década de 1940 que a Atlântida conseguiu atingir autossuficiência de produção nesse sentido.

Contudo, o fluxo de profissionais não pode ser pensado apenas unilateralmente, durante boa parte da década de 1940 a rádio e o cinema se retroalimentavam de artistas e técnicos, pois eles transitavam entre as duas mídias, não sendo incomum grandes nomes do cinema alcançarem sucesso de audiência nos programas de dramaturgia das rádios (ADAMI, 2003: 131).

Já no que concerne à televisão brasileira, instaurada apenas na década de 1950, as concessões de produção foram assumidas pelas emissoras de rádio, sendo que todo o modelo de produção foi adaptado para o novo veículo nos primeiros anos, como se a TV fosse uma espécie de “rádio com imagens”. Alguns pesquisadores chegam a afirmar que “nossa TV nasceu do rádio” (ADAMI, 2003: 132), sendo assim, a televisão brasileira em seus primórdios também se utilizou dos compositores, arranjadores e orquestradores para refinarem sua programação. Para os produtos teledramatúrgicos, o que se viu foi uma adaptação do modo de utilização da música proveniente do rádio, porém se enveredando mais para uma lógica de mercado, que culmina na venda de discos-coletâneas e com menor espaço para inserções musicais compostas especialmente para determinadas sequências. Prevalece inclusive o uso de canções, em suas versões cantadas e adaptações instrumentais, além do uso, apesar de reduzido, de música instrumental orquestral, proveniente de bancos de repertório dentro das emissoras. Atualmente, se tem a composição de temas instrumentais originais para algumas obras, que inclusive são comercializadas em coletâneas prensadas ou disponibilizadas *online*<sup>3</sup>. Porém, em geral, não há a figura do maestro-arranjador específico e não se tem a possibilidade de compor para cada cena, cabendo as decisões de uso da música ao sonoplasta de cada obra.

No cinema também foi natural que, a partir do fim dos anos 1960, a figura dos maestros-arranjadores passasse a ser cada vez menos presente, muitas vezes por questões financeiras, não sendo possível estabelecer, por exemplo, outras gerações de músicos advindos da “era de ouro das rádios”. Isso se deve principalmente ao declínio das grandes companhias cinematográficas no fim dos anos 1950, quando o cinema precisou se reinventar com orçamentos mínimos. O Cinema Novo, por exemplo, reflete essa mudança, que foi incorporada à linguagem audiovisual dos autores, esses, cada vez mais determinantes no direcionamento estético de suas produções, que tendiam a paralelizar o momento social e político turbulento em que viviam. E foi nessa condição que Moacir Santos trabalhou em suas primeiras trilhas, apesar de que nem todos os filmes em que participou como compositor

---

<sup>3</sup> A existência da música instrumental original foi solidificada no produto teledramatúrgico, principalmente na telenovela, no início da década de 1970. Uma figura importante para a determinação e definição dos modos de utilização de músicas instrumentais e canção é o maestro Júlio Medaglia. Para saber mais, veja o trabalho de ANTONIETTI (2012).

se enquadravam explicitamente na estética *cinemanovista*. Já na década de 1960 se tornou muito comum utilizar gravações pré-existentes de música erudita e música pop contemporânea às produções cinematográficas. Logo, a partir dessa ruptura com a linguagem da década anterior cada vez mais só podemos encontrar casos isolados de músicos com esse perfil na música de cinema e TV, fazendo de Moacir Santos um dos últimos compositores de audiovisual advindos do rádio.

Também é importante comentar que os maestros-compositores impulsionaram o desenvolvimento da música popular brasileira em seus trabalhos radiofônicos e audiovisuais, um aspecto é comentado por TAPAJÓS, no que tange à composição para rádio:

Anos atrás, a nossa música popular recebia um tratamento que não condizia com sua riqueza, enquanto a música estrangeira merecia uma instrumentação luxuosa. A Rádio Nacional rompeu com essa tendência e tomou outro caminho. Não somente forçamos a melhor programação da música brasileira, isso sem qualquer sentido de xenofobia, como passamos a dar um tratamento digno ao nosso patrimônio musical popular (TAPAJÓS *apud* SAROLDI; MOREIRA, 2005: 129-130).

Nesse caso, o autor comenta especificamente sobre a renovação das orquestrações do período. Mas podemos dizer que esses músicos levaram com uma frequência nunca vista antes um conceito de música inovador, que de fato acompanhou a evolução das mídias de comunicação. Além disso, as rádios e as companhias cinematográficas também funcionavam como uma espécie de celeiro de talentos, de onde os músicos saíam ainda mais preparados, pela grande produção gerada.

### **1.1.2 – Moacir Santos “trilhista”**

Tendo visto todo esse panorama, podemos dizer que essa experiência de Moacir Santos como compositor e arranador de rádio logo o levou ao mercado de trilhas musicais para filmes, e isso ocorreu especificamente nos anos 1960. Para se ter uma ideia, só no ano de 1964 Santos assinou as trilhas de cinco longas metragens, são eles: *Seara Vermelha* (1964), de Alberto d’Aversa (1920-1969); *O Santo Médico* (1964), de Sacha Gordine (1910-1968) e Robert Mazoyer (1929-1999); *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues (1940-); *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra (1931-) e *O Beijo* (1964), de Flávio Tambellini (1925-1976).

(...) talvez o ano de 1964 tenha sido o de maior produção de Moacir Santos. Foi o ano em que, por exemplo, compõe as trilhas sonoras de nada menos que quatro [sic] filmes: *O santo módico*, *Os fuzis*, *O beijo* e *Ganga Zumba* (GOMES, 2009: 45).

Na verdade, além desses quatro, *Seara Vermelha* também faz parte dos cinco filmes com trilha de Moacir que foram produzidos e lançados no ano de 1964<sup>4</sup>. A indicação para fazer sua primeira trilha musical veio de João Gilberto, como conta DIAS:

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 a adaptação cinematográfica, realizada em 1964 e dirigida por Alberto d'Aversa, do romance do autor baiano, *Seara Vermelha* (DIAS, 2010: 9).

Ainda no Brasil, Santos também foi Diretor Musical do filme *A Grande Cidade* (1966), de Carlos Diegues. Essa trilha não apresenta composições feitas exclusivamente para o filme, mas sim um trabalho de seleção de músicas já existentes.

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 *Love in the Pacific*, de Zigmunt Sulistrowsky, seu passaporte de entrada nos EUA, país em que viveu do final dos anos 1960 até o fim de sua vida. Muitas de suas músicas tiveram suas sementes plantadas nessas trilhas, “por exemplo, a “Coisa no. 5” – originalmente o tema central da trilha sonora do filme *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues, que virou *standard* da bossa nova sob o título de “Naná” (...)” (SUKMAN, 2005: 18).

Como dito anteriormente, em 1967 Santos se muda definitivamente para os EUA, sendo que sua primeira visita ao país se deu por conta da trilha musical composta para o supracitado *Love in the Pacific*, quando foi convidado a assistir à pré-estreia desse filme.

No período entre 1963 e 1970, Moacir Santos passou a ser muito requisitado como arranjador no campo das trilhas sonoras de produções cinematográficas brasileiras e norte-americanas. Em 1965, após a gravação e repercussão do LP *Coisas*, compõe a trilha sonora do filme *Love in the Pacific*, que lhe proporcionou a mudança para os Estados Unidos. O diretor austríaco Zigmunt Sulistrowsky, proprietário da *International Enterprise*, com sede na Califórnia, estava no Rio de Janeiro à procura de um orquestrador brasileiro, e o nome “indicado unanimemente pela classe musical foi o de Moacir Santos, que se esmerou em construir o que ele

---

<sup>4</sup> É comum encontrar datas divergentes nos créditos dos filmes do período mesmo em publicações de peso, isso pois a catalogação dessas informações era feita de maneira menos rígida do que hoje em dia.



considerou o seu trabalho mais importante realizado até então, compondo e orquestrando para 65 músicos” (VICENTE *apud* DIAS, 2012: 38-39).

Após se fixar na América do Norte uma de suas principais atividades foi o trabalho com a indústria audiovisual, especialmente como *ghostwriter* de compositores mais renomados, contudo, até hoje, pouco se sabe sobre esse trabalho, além de informações históricas descontextualizadas. Até o presente momento, se tem a informação de que os dois compositores que tiveram Moacir Santos em suas equipes foram Henri Mancini e Lalo Schifrin, FRANÇA e GOMES chegam a afirmar anos exatos em que Santos trabalhou com esses músicos. Acredito que seja necessário, no futuro, averiguar essas datas com mais precisão por meio do cruzamento de dados de uma extensa pesquisa de campo, mas por ora esses são pontos de referência iniciais:

Moacir Santos participou, no ano de 1968, da equipe de Henry Mancini de música para cinema como *ghostwriter* (compositor *fantasma*, que não recebe crédito autoral por sua participação) (FRANÇA, 2007: 38).

(...) Estados Unidos da América, país onde residiria a partir de 1967 até o ano de sua morte, em 2006, e onde exerceria também intensa atividade musical, trabalhando em trilhas para cinema, inclusive na equipe de Henry Mancini (em 1968) e Lalo Schifrin (em 1970) (FRANÇA, 2007: 29).

A segunda atividade de Moacir neste primeiro momento, e sem dúvida a mais importante, foi como compositor de trilhas sonoras. Já no ano de 1968 Moacir participou da equipe de Henry Mancini, atuando como “compositor fantasma” (*ghostwriter*). Exercendo esta função, Moacir era responsável pela criação ou desenvolvimento de composições musicais, porém, não tinha seu nome nos créditos dos filmes, constando nestes apenas o nome de Mancini. Exerceu, no ano de 1970, a mesma função na equipe do compositor argentino Lalo Schifrin (GOMES, 2009: 21).

É digno de nota a transcrição de uma conversa entre Moacir Santos e Henri Mancini, na qual Santos diz claramente “a que veio”, neste caso específico, se referindo ao *Mojo*: “A originalidade do padrão rítmico de Moacir Santos instigou a curiosidade de Henri Mancini, que perguntou: “Isto é um *charleston*?”, ao que Moacir respondeu: “Ora, Mancini, eu não vim aqui para fazer *charleston*!”” (DIAS, 2010: 173). Dentre outras interpretações, a citação pode ser encarada tanto como sendo o *charleston* uma referência levemente pejorativa a um estilo musical “de cabaré”.

Existe também uma grande especulação informal sobre a composição do tema principal do seriado *Mission: Impossible*<sup>5</sup>, que depois seria utilizado também na tetralogia de filmes realizados entre os anos 1996 e 2011<sup>6</sup>, pois muitos dizem que ele teria sido composto por Santos.

Há, inclusive, o boato de que Moacir Santos teria sido o compositor do tema de *Missão Impossível*, creditado a Schifrin. Isto é, porém, desmentido pelo próprio Moacir Santos, em entrevista concedida ao website Radiola Urbana, em que afirma ter sim trabalhado na equipe do compositor, mas nega ter escrito o tema de *Missão Impossível*, afirmando inclusive, que no momento em que ingressou na equipe do compositor, a trilha já estaria pronta (GOMES, 2009: 21).

Esse boato, como se refere GOMES, encontra fundamento especialmente no que tange ao ritmo. Comparando-se o motivo grave do padrão rítmico do *Mojo*, ritmo criado por Santos e utilizado de diferentes maneiras em diversas de suas composições<sup>7</sup>, com a rítmica do tema principal de *Mission: Impossible*, pode-se perceber essas semelhanças:



Ex. 1 – Comparação rítmica entre o padrão básico do *Mojo* e a rítmica do tema de *Mission: Impossible*.

Além disso, Santos também é creditado como compositor de outros filmes nesse período vivido nos EUA, além de alguns comerciais e documentários.

Moacir ainda consta como compositor da trilha sonora de *África Erótica* (1970), ou *Jungle Erotic*, do mesmo Zygmunt Sulistrowski, que havia levado o compositor para os Estados Unidos pela primeira vez. O nome do compositor aparece uma última vez no filme *Final Justice* (1985), do diretor norte americano Greydon Clark, pela composição de uma música, creditada como “carnival music”, que efetivamente tem curta duração na película (GOMES, 2009: 21).

---

<sup>5</sup> O seriado referido aqui ficou no ar entre os anos de 1966 e 1973. Também existe outra edição, refilmada, que foi produzida nos anos 1980.

<sup>6</sup> Na ordem de lançamento: *Mission: Impossible I* (1996), *Mission: Impossible II* (2000), *Mission: Impossible III* (2006) e *Mission: Impossible – Ghost Protocol* (2011)

<sup>7</sup> Para mais informações sobre as adaptações do ritmo do *Mojo*, de acordo com diferentes fórmulas de compasso, ver capítulo 6.2 de DIAS (2010) e capítulo 3.3 de VICENTE (2012).

Sendo assim, fica claro que a obra musical de Moacir Santos para a indústria audiovisual é extensa e consistente, contudo, ainda inexplorada analiticamente. Tanto seu trabalho como compositor e diretor musical no cinema brasileiro, como sua incursão como *ghostwriter* nos EUA representam uma carreira consolidada paralelamente à seu trabalho autoral e didático.

## 1.2 – CINEMA NA DÉCADA 1960

Todos os filmes tratados nessa dissertação, com trilhas musicais compostas por Moacir Santos, datam de meados da década de 1960 e justamente por esse motivo viu-se como necessário contextualizar a produção cinematográfica do período, bem como a estética musical relacionada.

A década de 1960 foi marcada por uma grande efervescência cultural, com muitos movimentos artísticos iniciando suas atividades concomitantemente. No plano musical estavam confluindo na música popular: a bossa nova, o samba jazz, o tropicalismo, a jovem guarda e correntes de música instrumental; e na música erudita, o movimento Música Nova; já no cinema, surgem o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Em se tratando especialmente dos movimentos voltados à linguagem cinematográfica, “(...) foram desenvolvidas diversas iniciativas de regulamentação das atividades do cinema, algumas governamentais e outras de profissionais diretamente relacionados ao campo artístico” (FINK; CALHADO, 2008). Sendo a iniciativa mais representativa dessa época a criação da Embrafilme<sup>8</sup>, fora a Embrafilme, também podemos citar outras iniciativas, como a Difilm<sup>9</sup> e o Instituto Nacional de Cinema<sup>10</sup>. Dessa maneira, pode-se perceber que houve um favorecimento a toda essa agitação, que veio tanto dos artistas quanto da movimentação social do período.

---

<sup>8</sup> A Embrafilme foi criada por meio de um decreto de lei no ano de 1969 e tinha como objetivo financiar a produção, em todas as suas etapas, do cinema brasileiro, a empresa foi extinta no ano de 1990.

<sup>9</sup> A Difilm nasceu, em 1965, da sociedade de cinco empresas, das quais os principais diretores do Cinema Novo eram proprietários (FINK; CALHADO, 2008).

<sup>10</sup> O Instituto Nacional de Cinema (implantado em 1966), ou INC era um “órgão que incorporou o Instituto Nacional de Cinema Educativo e cujos objetivos eram fiscalizar e normatizar assuntos referentes ao cinema nacional” (FINK; CALHADO, 2008).

Também é notável a postura estética da época, que desembocou no já comentado Cinema Novo, tratado com mais rigor adiante. Com relação a esta afirmação, FINK e CALHADO comentam que o cinema brasileiro (...):

(...) refletiu isso adotando uma postura de engajamento político e uma estética inovadora que, por seu caráter transformador, acompanhava o desejo da revolução política. Influenciados pelo neorealismo e pela *nouvelle vague*, os cineastas brasileiros optaram por produzir filmes de baixo orçamento, com a utilização de câmeras leves e sem o apoio de tripés, seguindo o postulado da “câmera na mão e uma ideia na cabeça” (FINK; CALHADO, 2008).

Ainda sobre aspectos sociais Jean-Claude BERNARDET ressalta que “(...) o cinema brasileiro percorreu todo o caminho necessário para que enfim não possamos mais deixar de nos examinarmos a nós próprios, de nos interrogarmos (...) sobre nossa responsabilidade social e política” (2007: 65). Contudo, ainda segundo o próprio BERNARDET, toda essa canalização de energias para fazer o cinema uma “ferramenta revolucionária” não foi alcançada da maneira esperada:

(...) Os filmes não conseguiram travar diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se focalizavam na tela. Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social (...), e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país (BERNARDET, 2007: 65).

Contemporâneo ao movimento do Cinema Novo, nos anos 1960, também se desenvolvia o chamado Cinema Marginal. Que trabalhou sobre influências de neoimpressionistas, modernistas especialmente influenciados pela obra de Oswald de Andrade e músicos tropicalistas. A articulação fílmica também se deu de maneira divergente ao Cinema Novo, com maior fragmentação narrativa (FINK; CALHADO, 2008).

### **1.2.1 – Cinema Novo e Cinema Marginal**

Toda tradição cinematográfica têm seu próprio contexto. Todo filme é parte de um contexto maior que ele mesmo; todo filme é um discurso respondendo a outros discursos; todo filme responde e ecoa aqueles que o precederam. Para apreciar os filmes brasileiros recentes, é importante conhecer a tradição que eles vieram. Desde que o cinema brasileiro tornou-se internacionalmente famoso por meio do Cinema

Novo, é especialmente importante saber que muito veio antes do Cinema Novo e muito veio desde o Cinema Novo (JOHNSON; STAM, 1995: 19, tradução nossa)<sup>11</sup>.

O Cinema Novo é reconhecido como a maior expressão cinematográfica brasileira dos anos 1960 e tornou-se referência para muitas produções posteriores, desde sua linguagem até sua ideologia. Os principais nomes ligados ao movimento são Glauber Rocha, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, dentre outros. Esse grupo de diretores e roteiristas marcou um período com suas impressões estéticas, tanto das temáticas abordadas quanto da produção em si (fotografia, movimentação de câmera, etc.). Glauber Rocha proferiu a famosa frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, que retrata bem o espírito desbravador dessa fase, a afirmação dialoga especialmente com a falta de recursos técnicos que muitas vezes se enfrentava, que, contudo, eram perpassados pelo discurso bem direcionado das “ideias nas cabeças” dos diretores.

Um fato importante de se lembrar é que “na história do cinema tem sido absolutamente comum que uma nova geração que começa a se estruturar, para se legitimar e se tornar hegemônica, rompa com o grupo anterior” (MARTINELLI, 2002: 159). Isso aconteceu em diversos movimentos na Europa e no Brasil, e com o Cinema Novo não foi diferente, ele se sobrepôs às produções das companhias Vera Cruz e Atlântida de maneira fulminante, rompendo com paradigmas estabelecidos e assumindo uma nova postura perante o espectador.

Um dos próprios participantes do movimento, Carlos Diegues, diz ser difícil de definir o que foi o Cinema Novo, “isso prova a profundidade do movimento, a sua complexidade criadora, a ausência de condições imobilizantes, academicizantes” (DIEGUES, 1999: 52). O que conseguimos perceber é justamente isso, o grupo conseguiu fazer um cinema sem amarras, como eles queriam que fosse. No excerto abaixo DIEGUES comenta, com um sentimento misturado de orgulho e rancor, o que foi para ele o Cinema Novo.

---

<sup>11</sup> Every cinematic tradition has its own intertext. Every film is part of a text larger than itself; each film is a discourse responding to other discourses; each film answers and echoes those that have preceded it. To appreciate current Brazilian films, it is important to know the tradition from which they spring. Since Brazilian cinema became internationally famous through Cinema Novo, it is especially important to know that much came *before* Cinema Novo and that much has come *since* Cinema Novo (JOHNSON; STAM, 1995: 19).

(...) Isso seria mais uma razão pra acabar com essa conversa fiada de Cinema Novo. Não tem mais sentido ficar falando de uma turma da esquina, quando não existe mais esquina nenhuma. O Cinema Novo é um rótulo vazio que serviu para destacar uma geração (da qual muito me orgulho de ter feito parte) que fundou o cinema moderno (técnica de produção e linguagem) no Brasil (DIEGUES, 1999: 27).

Outros cineastas produziram concomitantemente com o Cinema Novo, contudo sem integrarem o movimento. Pessoas como Luiz Sérgio Person, Roberto Santos e Walter Hugo Khori têm em seus currículos alguns longas-metragens datados da década de 1960 que apontam para um direcionamento particular. Na segunda metade dessa década também é possível encontrar um novo grupo de cineastas, a eles foi dado o rótulo de Cinema Marginal. Dentre os diretores que são enquadrados nesse movimento estão: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Ozualdo Candeias, dentre outros, tendo os dois primeiros fundado a produtora Balair, que existiu por poucos anos. O Cinema Marginal (...)

(...) produziu filmes baratos numa sucessão notavelmente rápida, rejeitando um cinema bem feito em favor de uma “tela suja” e de uma “estética do lixo”. (...) Os filmes traziam marcas da opressão econômica, inscrevendo neles próprios – pelo som rangente e inaudível e imagens granuladas – a própria precariedade da produção (STAM *apud* GUERRINI, 2009: 29)

Com essa afirmação, de certa forma, podemos ver pontos de encontro entre o Cinema Marginal e apenas a primeira fase do Cinema Novo, pois nos “filmes da última fase do Cinema Novo, já se percebe maior preocupação com recursos financeiros e com o retorno da bilheteria, (...) agora visto como conservador” (GUERRINI, 2009: 29).

### **1.2.2 – A trilha musical no cinema brasileiro da década 1960**

Pode-se iniciar a discussão sobre a música dos filmes nos anos 1960 a partir dos parâmetros propostos por Irineu GUERRINI Jr. em seu livro *A música no cinema brasileiro: Os inovadores anos sessenta* (2009). O autor aponta para o fato de que, como já é sabido, o cinema dessa década sofreu sérios problemas orçamentários e isso refletiu diretamente na música desses filmes. Muitas vezes o padrão sinfônico/orquestral foi deixado de lado para se realizar produções com poucos músicos, em certos casos, apenas um músico interpretou a trilha musical de todo o filme, ou parte dele, como por exemplo, Sérgio Ricardo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. De certa forma, esse problema de verba delineou todo um parâmetro estético, sendo que posteriormente, em produções que teriam orçamento

suficiente, seus diretores preferissem adotar o padrão estabelecido. Ainda citando GUERRINI, também é notável o intenso uso de gravações já existentes nas trilhas dos filmes, “como a música erudita e sinfônica dos grandes mestres – especialmente Villa-Lobos – jazz e canções populares” (2009: 32). Esse uso também tende a reafirmar a falta de verba para a contratação de compositores que façam uma trilha original para o filme. No que se refere aos estilos de trilha musical, GUERRINI categoriza a década de 1960 em quatro pontos referenciais:

- Música erudita brasileira, com inclinação estética voltada para a música contemporânea europeia da primeira metade do século XX. Entre os principais compositores envolvidos estão: Ester Scliar, Marlos Nobre, Damiano Cozzela, Júlio Medaglia, Guilherme Magalhães Vaz e especialmente o compositor Rogério Duprat. Nota-se grande presença de nomes ligados ao movimento Música Nova, sendo que alguns deles ainda flertam com a música popular.
- Bossa Nova, MPB e Tropicalismo. Todos esses gêneros trilharam seus percursos, ou parte deles, pela década de 1960. Logo, a concomitância temporal atuou como facilitador para a confluência dessas duas linguagens.
- Música dita folclórica. “Já havia o uso de temas folclóricos na produção anterior, (...) mas este se aproveita de uma evolução tecnológica – gravadores portáteis e de boa qualidade – para gravar música *in loco* e acentuar o caráter realista, documental” (2009: 35).
- Villa-Lobos. A música desse compositor foi amplamente empregada como trilha musical de diversos filmes da época, os exemplos mais famosos são os de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; *Menino de Engenho*, de Walter Lima Jr.; *Os Herdeiros* e *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade.

Além disso, os principais compositores para cinema que atuaram na década de 1960 foram: Sérgio Ricardo, Rogério Duprat, Guilherme Vaz, Remo Usai e Moacir Santos. Como já comentamos anteriormente, é possível perceber na música de cinema dessa época que os compositores e responsáveis pelas trilhas também apresentam características comuns, tendo inclusive, apesar das formações díspares, experiências profissionais semelhantes.

### **1.2.3 – Enquadramento de Moacir Santos no contexto da década 1960**

Pudemos perceber ao longo desse primeiro capítulo que o processo composicional de Moacir Santos para o audiovisual, especialmente na escolha das formações instrumentais, de certa forma difere da estética mais “magra” do período *cinemanovista*. Essa estética “magra” refere-se à “estética da fome”, apresentada por Glauber Rocha em seu manifesto de 1965. “A ‘fome’ não é apenas apresentada nas telas (...), nem sofrida, como preço de sua coerência política, por alguns de seus realizadores (...), mas está também no modo de concepção e produção dos filmes” (GUERRINI, 2009: 29). Essa concepção está presente em todos os âmbitos das produções, inclusive no plano sonoro, que se utilizou de poucos instrumentistas e muitas gravações já existentes, diferentemente do cinema brasileiro da década anterior, que ostentava grandes orquestras em suas trilhas.

Ou seja, apesar das limitações encontradas nas produções do período, as trilhas musicais de Santos ainda apresentam características orquestrais tais quais as encontradas nas décadas anteriores. Sendo assim, podemos encarar seu trabalho como compositor de cinema como uma transição entre o padrão precedente e a estética consolidada nos anos 1960. Ao longo do próximo capítulo poderemos compreender melhor todas essas nuances por meio da análise minuciosa das trilhas musicais e da reflexão teórica referente à bibliografia da área.



## CAPÍTULO 2

### **Análises dos filmes do período brasileiro (1963-1966)**

#### **2.1 – INTRODUÇÃO ÀS ANÁLISES**

##### **2.1.1 – Metodologia para as análises**

Primeiramente, realizamos diversas transcrições das inserções musicais, e todas as questões referentes a essa prática estão detalhadas no próximo subcapítulo. A partir das partituras resultantes das transcrições pudemos imprimir uma análise da articulação dramático-narrativa da música com os filmes, por meio de vários aspectos, como: uso de material composicional recorrente (*leitmotiv*<sup>12</sup>), escolha de sonoridades e instrumentos, posicionamento das inserções, uso musical como localizador geográfico, dentre outros.

Com as análises brutas em mãos, pudemos organizar uma breve discussão teórica, que se serviu de uma bibliografia que contempla o estudo audiovisual de maneira geral. Alguns exemplos são os seguintes títulos: *The art of film music*, de George Burt; *A formação da poética musical do cinema*, de Ney Carrasco; *Unheard Melodies – Narrative film music*, de Claudia Gorbman; *Film music – A neglected art*, de Roy Prendergast; *Audio- vision - sound on screen*, de Michel Chion; dentre outros. Essa etapa de discussão teórica se mostrou de grande importância para o trabalho, visto que ela insere a investigação da música de Santos dentro dos parâmetros de análise e estruturação dos grandes teóricos da música de cinema e audiovisual.

##### **2.1.2 – Considerações sobre as transcrições**

Foi considerado como de grande importância para o projeto realizar transcrições em notação musical de boa parte da trilha dos filmes em questão. Com isso vieram diversas

---

<sup>12</sup> *Leitmotiv* é um termo usado para nomear um tema musical que apareça recorrentemente ligado a um personagem específico, trataremos mais sobre o assunto no decorrer da dissertação.

questões acerca do universo das transcrições, especialmente dúvidas sobre o quão precisa a partitura deveria ser, ou até se ela seria de todo necessária. A necessidade das transcrições se mostrou importante por ser um material inexistente e de grande interesse a um nicho de pesquisadores que cresce exponencialmente a cada ano, sendo as transcrições um precioso material por si só, sem contar o fato dessas transcrições auxiliarem tanto no processo de análise quanto na visualização dos resultados. “O analista é, assim, obrigado a ‘escolher, dentre todas as possibilidades de apresentação do mesmo dado acústico, o que é conceitualmente mais satisfatório’ e tentar ‘fornecer o suporte mais completo e forte para a intuição e raciocínio do leitor’” (ESTREICHER *apud* AROM, 1991: 173, tradução nossa)<sup>13</sup>.

AROM afirma que “na transição *da expressão oral para a escrita* envolvida em um ato de transcrição, entretanto, o etnomusicologista realiza uma ‘autópsia’” (AROM *apud* AROM, 1991: 170, tradução nossa)<sup>14</sup>. Logo, nessa metáfora pudemos encontrar uma sugestão de caminho a seguir, sendo as transcrições voltadas a ajudar o analista nessa “autópsia”, e não exatamente propondo grades prontas para a execução.

Por meio de estudos etnomusicológicos pudemos perceber algumas vertentes da transcrição musical, sendo que dentre elas a que mais se enquadra no presente estudo é a que enxerga a partitura apenas como uma representação da música. Pois “nunca podemos esquecer que a partitura não é nada além de uma sombra projetada da música ela mesma, uma silhueta plana e sem cor do “ser vivo”” (ESTREICHER *apud* AROM, 1991: 170, tradução nossa)<sup>15</sup>.

CHAILLEY comenta que, em sua pesquisa, “(...) nunca foi esperado representar todos os detalhes da música. Apenas era pretendido transmitir um indispensável esqueleto “sem carne” da ‘notação musical’” (CHAILLEY *apud* AROM, 1991: 170, tradução nossa)<sup>16</sup>. Não que todos esses preceitos sejam necessariamente seguidos em nosso trabalho, contudo,

---

<sup>13</sup> The analyst is thus obligated to ‘choose, out of all the possibilities of presenting the same acoustic datum, the one which is conceptually most satisfying’ an try ‘to provide the fullest and strongest possible support for the reader’s intuition and reasoning’ (ESTREICHER *apud* AROM, 1991: 173).

<sup>14</sup> In the transition *from oral expression to writing* involved in an act of transcription, however, the ethnomusicologist performs an ‘autopsy’ (AROM *apud* AROM, 1991: 170).

<sup>15</sup> It should never be forgotten that a score is nothing but a projected shadow of the music itself, a flat and colourless silhouette of a living being (ESTREICHER *apud* AROM, 1991: 170).

<sup>16</sup> (...) it was never expected represent every detail of music. It was only intended to transmit a fleshless but indispensable skeleton of ‘note music’ (CHAILLEY *apud* AROM, 1991: 170).

eles iluminaram o caminho para escolhermos realizar um processo de transcrição menos compromissado com uma partitura final, tocável, e mais com um objeto de estudo e de análise.

Visto isso, as análises que se seguirão terão como base as transcrições em partitura feitas pelo autor a partir da faixa de áudio dos arquivos audiovisuais. Por se tratar sempre de arquivos antigos e muitas vezes desgastados, sem contar a grande perda de definição sonora ocorrida por conta da digitalização e o intenso chiado onipresente, as transcrições podem não ser absolutamente perfeitas. Contudo, tudo o que estava ao alcance foi feito, desde o uso de equalizadores para realçar determinadas frequências à busca de ajuda especializada. Com os esboços das transcrições em mãos, instrumentistas, especialmente de percussão e sopros, foram consultados para “afinarmos” ainda mais o processo de transcrição e notação musical.

Para a notação musical, foram utilizadas tanto grades orquestrais em que cada pentagrama representa um instrumento único, quanto pentagramas que abarcam uma série de instrumentos, em geral, quando estes faziam parte de um naipe da mesma família ou, mesmo que de famílias diferentes, mas com funções semelhantes no discurso musical. Os instrumentos transpositores foram notados em som real em muitos casos, como por exemplo quando estes foram escritos na mesma pauta que outros instrumentos de transposição diferente da deles. Esses instrumentos somente foram escritos em sua própria transposição quando se julgou necessário, sendo a escolha feita pela agilidade de visualização e entendimento por parte do leitor.

Quando o caso era o de uma composição “fechada” de Moacir Santos, foi considerado necessário se transcrever e colocar a inserção musical integralmente no exemplo do texto, para se ter uma compreensão mais precisa de seus processos composicionais. Já quando o caso era o de música diegética<sup>17</sup> de outras fontes, como por exemplo, alguns rituais de Candomblé presente no filme *Ganga Zumba*, apenas as claves rítmicas, trechos das melodias cantadas ou trechos da grade instrumental foram transcritos para a notação musical. Isso posto, não se viu a necessidade de transcrever compasso a compasso um tipo de tradição

---

<sup>17</sup> Claudia Gorbman “adota os termos diegético e não-diegético [ou extra-diegético] para identificar os dois tipos de inserção da música na trilha, quais sejam, a música cuja fonte pode ser identificada na ação filmada (*source music*) e aquele cuja fonte não pode ser identificada, respectivamente” (CARRASCO, 1993: 60).

musical que não funciona dessa maneira, por seu caráter ritualístico cíclico, com pequenas variações a cada repetição mas, que não influencia diretamente no material musical bruto.

Em *Ganga Zumba* a temática da trama direciona toda a linguagem musical da trilha. Não que Moacir Santos tenha utilizado apenas instrumentos típicos, por exemplo, mas isso significa que a instrumentação utilizada mescla elementos e valoriza uma “cor” afro-brasileira, especialmente no que tange à percussão. Sendo que o instrumento característico mais ouvido é o atabaque, que executa a base rítmica de muitos trechos. Em geral quando se quer tocar rituais ou ritmos mais tradicionais, os percussionistas precisam se organizar na execução de três diferentes tipos de atabaque: o grave, ou Rum; o médio, ou Rumpi (ou Pi); e o agudo, ou Lé. Dependendo do ritmo e até qual Orixá ele faz referência os instrumentos intercambiam suas funções, mas em geral, o Lé é o responsável pela clave principal e o Rum é o improvisador, sendo o Rumpi o complemento, ou o “molho” rítmico.

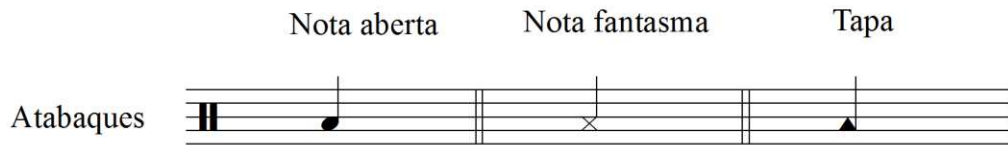
É importante ter ideia dos toques básicos desse instrumento, pois isso influencia diretamente na grafia da partitura. A figura abaixo mostra os dois toques principais, o aberto e o “tapa”, sendo que além desses é comum o intérprete executar as *ghost notes*, ou notas fantasma, que são toque leves na pele e servem mais para preencher os espaços entre os toques principais marcando todas as notas da subdivisão básica.



Figura 1 – Tipos de toque nos atabaques<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> JACOB, 2003: 42



Ex. 2 – Legenda da notação musical utilizada para a escrita dos Atabaques.

Vistas todas essas considerações, seguem a partir do próximo subcapítulo as seções formais da dissertação que tratam especificamente das trilhas dos filmes, compostas por Moacir Santos no Brasil durante o início da década de 1960.

## 2.2 – COMPOSITOR E DIRETOR MUSICAL

No presente subcapítulo serão abordados apenas os filmes nos quais Moacir Santos teve função de compositor efetivamente, atuando diretamente com processos composicionais. Dentre suas atribuições, podemos citar a de compositor, arranjador, orquestrador e diretor musical.

### 2.2.1 – *Ganga Zumba*

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).

#### 2.2.1.1 – Considerações iniciais

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 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<sup>19</sup> (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 e VICENTE 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 na 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).

Também é digno de nota a ligação da história de *Ganga Zumba* com a de *Arena conta Zumbi*<sup>20</sup>, pois ambos trabalhavam com a mesma temática contemporaneamente, visto que o lançamento das produções data de 1964 e 1965, respectivamente.

---

<sup>19</sup> Comentário do diretor Cacá Diegues: “Luiza foi conosco uma profissional exemplar. E olha que para ser exemplar na produção pobre de *Ganga Zumba* era preciso muita virtude mesmo! O filme era muito pobre, faltou dinheiro várias vezes durante a produção e nunca tive problema algum com ela. Luiza era sempre uma rainha deslizando pelo set como uma deusa da paz. Em *Ganga Zumba* ela não tinha muitos diálogos, seu personagem falava pouco, mas lembro que ela sempre ajudava os atores que contracenavam com ela repetindo o diálogo deles durante os ensaios, dando constante força a todos eles. Depois ficamos amigos, mas ela sumiu logo” (DIEGUES *apud* CAETANO, 2012: 1)

<sup>20</sup> *Arena conta Zumbi* foi um espetáculo musical/teatral escrito com Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e Augusto Boal (1931-2009), com música de Edu Lobo (1943-).

### 2.2.1.2 – A música de *Ganga Zumba*

A trilha musical analisada será abordada nos seguintes subcapítulos por “temas”, isso se deve pois determinados tipos de material musical são recorrentemente usados para designar “ambientes”, estruturas ou narrativas semelhantes. Tal ramificação ajudará a compreender melhor o uso da música na produção audiovisual como um todo.

Além disso, uma matéria jornalística publicada nos anos 1960 anexada no *Songbook Coisas*, organizado por Mario Adnet e Zé Nogueira, já apresentava, de certa forma, esse tipo de catalogação. Infelizmente não foi possível identificar o autor do texto, pois ele foi retirado de recortes de jornal que estão “colados” nas páginas do *Songbook* e esses recortes foram anexados às páginas como material histórico. Pode-se perceber com a leitura desses textos que eles foram publicados por volta do ano de 1964, contudo, não foi possível reconhecer de qual jornal eles foram retirados, nem suas datas de publicação e autores.

Durante seis meses êle [sic] trabalhou na peça. O diretor do filme, Carlos Diegues, pedira a Moacir uma verdadeira sinfonia negra, que estivesse acompanhando o espírito culturalmente negro do filme, com ritmo, melancolia e a densidade negros [sic]. A sinfonia divide-se em quatro movimentos distintos (...) (s/a, 1964: 1 In: ADNET; NOGUEIRA, 2005: 6).

No caso o autor separa a trilha musical de *Ganga Zumba* por temas, chamando a trilha de uma “sinfonia negra”, ele propõe que a suposta sinfonia seja dividida em quatro movimentos, ou temas: o tema central, o tema da fuga, o tema épico e o tema romântico<sup>21</sup>. Nas análises que se seguirão nós nos baseamos nessa nomenclatura, mas apenas como referência, não utilizando exatamente os mesmo nomes e, principalmente, expandindo o número de temas de modo a contemplar todas as inserções musicais do filme.

Além dos temas, também são encontrados outros tipos de inserções musicais, especialmente as diegéticas, executadas dentro da cena pelos personagens, sendo o grupo Filhos de Gandhi responsável por boa parte dessas músicas. Ao final do capítulo todos esses casos serão tratados especificamente.

---

<sup>21</sup> O jornalista chama o tema romântico de um “prelúdio negro”, mostrando seu desconhecimento de nomenclaturas e formas musicais, pois o que foi usualmente chamado de prelúdio na história da música eram peças introdutórias de obras maiores, muitas vezes bem agitadas e com muitos arpejos, de forma a ajudar no aquecimento do intérprete. Além disso, mas menos comumente, alguns compositores também escrever peças avulsas e as chamaram de prelúdios.

### - O “tema principal”

O “tema principal” de *Ganga Zumba* é ouvido no filme diversas vezes e em várias roupagens, esse tema veio a se consolidar como “Coisa nº 5” ou “Naná”, nos discos *Coisas* e *The Maestro*, respectivamente.

O tema de “Naná” foi divulgado anteriormente ao LP *Coisas* em outros lançamentos fonográficos e integrou a trilha sonora do filme *Ganga Zumba* (1963) [sic], de Carlos Diegues, que tematiza a resistência à escravidão história negra no Brasil e seus líderes, em especial Zumbi, fundador do Quilombo de Palmares. Na trilha, “Naná” é vocalizada *a capella* por Nara Leão, apesar de ter recebido inicialmente letra encomendada a Vinicius de Moraes. A letra foi rejeitada por Moacir, que não concordou com o tom sedutor da “Naná” de Vinicius. Posteriormente, foi encomendada a Mario Telles, que dessa forma tornou-se parceiro de Moacir em seu maior sucesso (DIAS, 2010: 210).

O próprio Carlos Diegues, diretor do filme, diz ter escolhido a música para ser o “tema principal”, pois já o conhecia previamente:

A canção principal do filme, *Naná*, já estava pronta quando eu encomendei para ele a trilha. Eu pedi para ele incluir *Naná* como tema principal, porque eu já conhecia a canção cantada pela Nara (...) (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 173-174).

A primeira aparição do “tema principal” em *Ganga Zumba* ocorre por volta de cinco minutos e quatorze segundos, quando a voz solo de Nara Leão (1942-1989) canta o tema *a capella*, sabemos que é uma gravação inserida no filme, portanto extra-diegética, contudo, a impressão que se têm ao assistir a sequência é que o canto é um lamento da escrava presente na cena. Pois ela se ajoelha ao lado de um escravo acorrentado em um tronco, que, ao que tudo indica, acabara de ser torturado e morto, e no mesmo instante que ela se ajoelha e abaixa a cabeça, como sinal de luto, a voz inicia o canto. Essa inserção musical funciona como uma chamada para os Créditos Iniciais do filme, sendo que o mesmo tema segue se desenvolvendo. Assim que os Créditos Iniciais entram na tela, a instrumentação se expande, sendo a melodia agora tocada por uma dobra em oitavas de clarinete e clarone acompanhados de um atabaque na percussão. É interessante notar que a escolha da música para os Créditos Iniciais feita por Santos segue uma prática bastante usual de se expor o tema principal nesse momento, fazendo com que essa música se delinieie, de fato, como a estrutura central da trilha.



EIKMEIER comenta sobre isso em sua tese de doutorado:

Em geral a prática de se compor música para os créditos iniciais de um filme obedece a algumas convenções básicas, principalmente quando tomamos como referência o cinema americano. Entre elas estão: a exposição de um tema, em geral o tema principal do filme, ou de vários temas formados por trechos do material temático, que a trilha musical irá desenvolver ao longo da história (EIKMEIER, 2010: 176).

GOMES já comenta que ““Naná”, (...) cantado por Nara Leão, (...), é o tema que mais aparece ao longo do filme. No mesmo ano de 1964, a versão *a capella* da música seria incluída no disco *Nara*, de Nara Leão e seria gravada nos discos *Você ainda não ouviu nada*, de Sérgio Mendes, e *Édison Machado é samba novo*, do baterista Édison Machado” (2009: 52-53). Podendo-se perceber também a repercussão obtida pela música logo após o lançamento do filme.

Além disso, é muito comum no cinema clássico a música [dos créditos iniciais] ser orquestrada de tal maneira a dar destaque – através do uso de acordes, melodias ou ritmos contrastantes – ao nome do produtor, quando este aparece, ao nome do músico ou do diretor (EIKMEIER, 2010: 176).

Também podemos fazer um paralelo sobre trilha de Moacir com essa segunda afirmação de EIKMEIER, pois logo após aparecer na tela a frase “Canções de Moacir Santos na voz de Nara Leão”, o arranjo da música expande ainda mais sua instrumentação. Agora são ouvidos três planos sonoros: o da melodia, executado pela soma da voz de Nara e pela dobra de oitava de clarinete e clarone; o da “cama” harmônica, interpretada por um naipe de trombones; e o do acompanhamento rítmico, composto pela soma do atabaque com um agogô. Fica clara a intenção de Santos em ressaltar a voz de Nara assim que ela é anunciada ao espectador. Nas duas próximas páginas estão anexas as partituras, transcritas pelo autor.



45

Voz fem. *dui-a tei-a - ma — dei-bu - da de-bu - ia-bi-a - ra dambu - dê iandei - ia-di-a - da na-val — tu - dei pan - pade-ia - da dei - bada-ia*

Cl. B.

Cln.

Tbn.

Ag.

At.

53

Voz fem. *dáia padai-pa — padai-ba — panda-ia — banbe-ia — banbe-ie*

Cl. B.

Cln.

Tbn.

Ag.

At.

63

fade out

Voz fem. *ban-de - ia — hum-de - ie — pan-de - ia —*

Cl. B.

Cln.

Tbn.

Ag.

At.

Ex. 3 – Primeira aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (5m 14s).

Já a segunda aparição do “tema principal” na trilha musical acontece por volta dos cinquenta minutos de filme, quando Aroroba (Eliezer Gomes) constrói uma flauta de bambu no acampamento improvisado pelo grupo durante a fuga. A melodia é tocada de maneira bem simples, inclusive contendo erros de oitava, causados pela pouca habilidade do personagem. Algumas notas tocadas (marcadas com um “+” na partitura abaixo) soam na oitava de cima e outras (marcadas com um “d”) soam desafinadas, tais “erros” na interpretação do tema são pertinentes à cena, pois a música é apresentada diegeticamente por Aroroba em uma situação na qual dificilmente ele teria domínio sobre o instrumento, dando às imperfeições um caráter de grande veracidade narrativa. Mais a frente, por volta dos cinquenta e seis minutos e dez segundos a flauta de Aroroba volta a ser apresentada, mas dessa vez o espectador não vê o personagem tocando, funcionando aqui extra-diegeticamente, apesar da sonoridade e a proximidade com a aparição anterior darem um caráter diegético à trilha, como se o personagem estivesse presente na cena, só não fosse enquadrado pela câmera.

A seguir podemos ver a partitura dos dois trechos transcritos:

*Sem pulsação, "tateando" o instrumento*

Flauta de Bambu 

*Lamento lento, rubato e "cambaleante"*

Fl. de bambu 

Fl. de bambu 

Fl. de bambu 

LEGENDA:  
 + nota oitava acima involuntária  
 d nota muito desafinada

Ex. 4 – Segunda aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (50m).

LEGENDA:  
+ nota oitava acima involuntária

Ex. 5 – Segunda aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (56m 10s).

Em sua terceira aparição, a melodia do “tema principal” é ouvida por uma voz masculina *a capella*, digeticamente. Ela acontece quando Aroroba, baleado e já exausto de fugir, se senta ao pé de uma árvore enquanto os outros integrantes do grupo decidem o que devem fazer. *Ganga Zumba* não considera como opção deixá-lo para trás, mas a situação não é favorável e o personagem de Aroroba inicia o canto, como um lamento.

O canto de Aroroba é solo, não podemos confundir a sobreposição das camadas da trilha sonora com um acompanhamento musical. Na sequência em questão as três faixas sonoras<sup>22</sup> estão ativas, ouvimos simultaneamente o diálogo, a música extra-diégetica<sup>23</sup> e o canto diegético. No exemplo abaixo podemos conferir a transcrição da melodia do “tema principal”, cantada no trecho comentado:

Ex. 6 – Terceira aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 23m 7s).

<sup>22</sup> Chamamos de trilha sonora a soma do conjunto de três faixas sonoras, incluindo diálogos, ruídos e música. Logicamente, elas podem ter separações claramente definidas ou não, se confundindo entre os planos auditivos.

<sup>23</sup> Nesse caso, a música é o batuque/canto ouvido diversas vezes diegeticamente ao longo do filme. Aqui nós a consideramos como música extra-diegética ou fora da cena pois os personagens não estão a ouvindo.

A quarta e última aparição do “tema principal” em *Ganga Zumba* ocorre nos minutos finais do filme (uma hora trinta e oito minutos e quarenta e um segundos), logo após os enviados de Palmares resgatarem Ganga Zumba e Dandara e quando um plano aberto mostra todos eles rumando ao destino tanto almejado. O uso do tema nesse momento constata seu caráter de importância narrativa, depois de ser ouvido abrindo e fechando o trabalho audiovisual.

Clarinete B: *mf*

Clarone: *mf*

Atabaques: *mf* Ritmo-guia, variando eventualmente

Cl. B: *mf*

Cln.: *mf*

At.: *mf* Ritmo-guia, variando eventualmente

14

Cl. B $\flat$

Clm.

At.

25

V. fem.

25

Cl. B $\flat$

Clm.

Tbn.

25

Ag.

25

At.

*f* Pan - pa - dei pan - pa - de - ia - da il - ba - da - ia - ba - ia pa - da - ba - pa

*f*

*mf*

*mf*

Ex. 7 – Quarta aparição do “tema principal”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 38m 41s).

Na nota do jornal já comentada anteriormente o jornalista afirma que o “(...)”, tema central do filme (“Nanan” [sic]), tem a forma de um lamento e é instrumentalizado quase sempre de maneira muito simples, com solos vocais femininos (Nara) e três trombones” (s/a, 1964: 1 In: ADNET; NOGUEIRA, 2005: 6). Os trombones realmente são utilizados na primeira e na última aparição do tema, contudo eles são secundários no que tange à instrumentação, pois realizam um acompanhamento rítmico importante blocados em acordes, contudo, ele nem sequer cita o uso do clarinete, do clarone, da percussão, da voz masculina e da flauta de bambu, todos comprovadamente ouvidos e descritos nos exemplos anteriores.

### - O “tema da procissão a Palmares”

Ainda podemos entender como uma ramificação do “tema principal” uma outra inserção musical da trilha, que é ouvida em dois momentos e chamada aqui de “tema da procissão a Palmares”. Tal trecho veio a se consolidar como a introdução da “Coisa nº 5”, presente no álbum *Coisas*, com um arranjo razoavelmente semelhante ao da trilha. Em suas

duas inserções na trilha musical do filme ele é usado para demarcar a grande fuga até Palmares, a primeira aparição ocorre quando a caminhada se inicia e a segunda quando ela é retomada, após um imprevisto com os Piancó, senhores de engenho de uma fazenda vizinha. DIAS já comenta sobre isso, inclusive parafraseando o próprio Moacir Santos:

No encarte do CD/compilação Ouro Negro de 2001, Moacir Santos afirma o gosto pela versão de “Coisa nº 5 - Nanã”, segundo ele, a original: “Fico muito feliz de vocês terem gravado a versão original porque foi assim que ouvi e assim que fiz. **É uma grande procissão**”. A introdução da versão que consta em Coisas e Ouro Negro está esboçada no referido caderno de apontamentos para as trilhas sonoras, sugerindo que a opção de integrá-la à melodia de “Naná”, tema principal de Ganga Zumba, foi posterior aos registros fonográficos que antecederam à composição da trilha deste filme, em 1963 [ano da composição da trilha], e mesmo da melodia principal (DIAS, 2010: 211, grifo nosso).

O termo “procissão” é bastante adequado inclusive pelo caráter religioso da palavra, sendo que a narrativa sempre leva os personagens a ressaltar a proteção dos Orixás, especialmente de Oxumarê<sup>24</sup>.

Na nota do jornal já comentado anteriormente o redator escreve sobre sua percepção do trecho musical, afirmando uma grandiosidade de instrumentação que não condiz com a realidade.

(...), de caráter épico, é o único que exigiu grande orquestra e câro [sic]. Está todo baseado nos sons africanos característicos: os sons da mata, os das festas nas aldeias, os da guerra, tôda [sic] uma gama de vibração que é esfuziante (s/a, 1964: 1 In: ADNET; NOGUEIRA, 2005: 6).

Na verdade o trecho não exigiu grande orquestra e coro, como foi dito, ele apresenta uma formação instrumental bem semelhante à dos outros arranjos da trilha de *Ganga Zumba*, sendo apenas mais vigoroso ritmicamente e em sua interpretação. GOMES também contesta essa afirmação em seu trabalho, ele diz que “(...) na realidade, a instrumentação deste tema não difere muito da dos outros, porém, talvez por ser executado em dinâmica mais forte do que eles, e por não possuir uma melodia, mas sim acordes e frases curtas ritmicamente muito definidas, (...), a impressão passada por esse tema é de

---

<sup>24</sup> “Oxumaré (Òsùmàrè) é o orixá de todos os movimentos, de todos os ciclos. Se um dia Oxumaré perder suas forças o mundo acabará, porque o universo é dinâmico e a Terra também se encontra em constante movimento”. OXUMARÊ. In: Candomblé O mundo dos Orixás. Disponível em: <http://ocandomble.wordpress.com/os-orixas/oxumare/> Acesso: 24 maio 2013.



grandiosidade” (2009: 55). No caso, a afirmação de GOMES também pode ser parcialmente contestada, pois o trecho possui, sim, uma melodia, apesar de o material motivico ser ritmicamente marcante, ouve-se claramente a construção de uma linha melódica. Sem contar a frase oitavada cantada pelo coro masculino, que permeia e se sobrepõe à melodia dos sopros, quase que em contraponto.

Na figura a seguir podemos observar uma página do caderno de apontamentos de Moacir, neste manuscrito o trecho está escrito em 2 por 4, um compasso simples, contudo, assim como outras composições aqui mostradas, ela poderia ser escrita em um compasso composto sem alterar em nada a sonoridade da execução. Essa ambiguidade se dá pois ao se sobrepor os planos rítmicos simples e composto o compositor (ou o transcritor) pode escolher se basear em qualquer um deles, utilizando quiálteras para encaixar a rítmica diferente. Visto isso, escolhemos, por uma questão de padronização, escrever todos os excertos em compasso composto, no caso, 6 por 8. Logo, o esboço do caderno serve como guia de referência, desde que sejam observados tais aspectos da escrita rítmica.



Figura 2 – Manuscrito de Moacir Santos com material temático do “tema da procissão a Palmares”, presente em *Ganga Zumba*. Caderno Pré-*Coisas*, c.1960. Acervo MS (DIAS, 2010).

No caso do exemplo a seguir, o arranjo acompanha a mesma linha já apresentada, utilizando basicamente sopros e percussão. Trompete e trombone são os instrumentos responsáveis pela melodia principal, sendo que os motivos rítmicos são dobrados oitava acima pelo piccolo e clarinete, com função de reforçar determinados pontos. Já o coro

apresenta ao ouvinte uma nova melodia, também em uma espécie de ostinato<sup>25</sup>, no caso, cada uma das melodias é apresentada separadamente para depois serem sobrepostas. Um trombone baixo faz a função de conduzir ritmicamente todo o trecho com um ostinato de semínima pontuada seguida de três colcheias, no trecho em Dó # menor ele executa apenas a quinta justa (sol #), como forma de contraste, depois da modulação para Ré menor o trombone alterna a frase entre a fundamental e a quinta do centro modal (ré e lá). Com função de acompanhamento, junto do trombone baixo, ouvimos a percussão dos atabaques, sendo que o grave (Rum) dobra a frase do trombone baixo e os agudos (Lé e Pi) preenchem o espaço com notas mais curtas, em geral colcheia seguida de quatro semicolcheias, sendo a primeira nota de cada tempo atacada junto de uma *apoggiatura*. A seguir o trecho transcrito:

The musical score is for a jazz ensemble in 6/8 time, featuring five parts: Piccolo Clarinete Bb, Trompete Bb Trombone, Trombone Baixo, Atabaques (c/ Varinhas), and Atabaque (Rum). The key signature is D major (three sharps). The Piccolo Clarinete Bb part starts with a rest and then plays a melodic phrase in measures 3, 5, and 7, marked with a forte (*f*) dynamic. The Trompete Bb Trombone part also starts with a rest and then plays a melodic phrase in measures 3, 5, and 7, marked with a forte (*f*) dynamic. The Trombone Baixo part starts with a rest and then plays a rhythmic ostinato in measures 3, 5, and 7, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Atabaques (c/ Varinhas) part starts with a rest and then plays a rhythmic ostinato in measures 3, 5, and 7, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Atabaque (Rum) part starts with a rest and then plays a rhythmic ostinato in measures 3, 5, and 7, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

<sup>25</sup> Em geral, utiliza-se o termo “ostinato” para categorizar padrões rítmico-melódicos que se repetem de maneira persistente.

8

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

14

Coro masc.

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

*mf* Uh - a - é Uh - a -

20

Coro masc.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

é Uh - a - é - a - u - a - é Uh - a - é Uh - a - é Uh - a - é - a - u - a - é Uh - a -

27

Coro masc. Uh - a - é Uh-a - é a - u - a - é Uh-a - é Uh-a - é Uh-a -

Picc. Cl. Bb

Tprs. Bb Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

33

Coro masc. é - a - u - a - é Uh - a - é Uh - a - é Uh - a - é - a - u - a -

Picc. Cl. Bb

Tprs. Bb Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

38

Coro masc. Uh-a - é Uh-a - é Uh-a - é - a - u - a - é

Picc. Cl. Bb

Tprs. Bb Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

45

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

51

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

58

Coro masc.

Uh - a - é Uh - a - é Uh - a -

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

63

Coro masc. ê - a - u - a - ê Uh - a - ê Uh - a - ê Uh - a - ê - a - u - a - ê Uh - a -

Tbn. B.

63

At.

At. (Rum)

69

Coro masc. ê Uh - a - ê Uh - a - ê - a - u - a - ê Uh - a - ê Uh - a - ê Uh - a - ê - a - u - a - ê Uh - a -

Picc. Cl. Bb

69

Tprs. Bb Tbn.

Tbn. B.

69

At.

At. (Rum)

fade out

Ex. 8 – Primeira aparição do “tema da procissão a Palmares”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (47m 39s).

A segunda aparição do tema no filme se dá de uma maneira muito semelhante à primeira, contudo a grande diferença é a total ausência do coro. O interessante é que a forma da composição não se altera, é como se o “canal” do coro fosse mutado da mixagem. Além disso, o excerto acaba vinte compassos antes em *fade out*.

This musical score is arranged in three systems, each containing five staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The instruments are: Piccolo Clarinete Bb, Trompete Bb Trombone, Trombone Baixo, Atribaques (with a note 'c/ Varinhas'), and Atribaque (Rum). The first system includes dynamic markings of *f* for the Piccolo and Trompete Bb, and *mf* for the Trombone Baixo and Atribaque (Rum). The second system starts at measure 8 and includes a *mf* marking for the Atribaque (Rum). The third system starts at measure 14. The Atribaques part features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, while the Atribaque (Rum) part plays a steady eighth-note accompaniment.

20

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

27

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

33

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn

Tbn. B.

At.

At. (Rum)



38

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

45

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

51

fade out -----

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

Ex. 9 – Segunda aparição do “tema da procissão a Palmares”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 2m 46s).

Fazendo referência à segunda aparição do tema, GOMES afirma que:

Um fato interessante é que este tema apresenta, no filme *Ganga Zumba*, uma modulação, em momento crucial no filme, quando Ganga Zumba se opõe à opinião do guia que estava levando ao quilombo, e o tema é tocado um semitom acima. No arranjo de “Coisa nº 5” esta modulação também está presente, porém, ocorre em outro momento da música (GOMES, 2009: 55).

O comentário não é coerente com a narrativa, pois Ganga Zumba não se opõe à opinião do guia. Quando o guia determina o que deveria ser feito com a frase: “Dois trabalham e um toma conta das *mulher*”, Ganga Zumba de pronto responde: “Nós dois começamos”, claramente concordando com ele. A confusão pode ter ocorrido pelo tom de voz ríspido do protagonista, com certo grau de irritação, o que não é de se estranhar na situação em que o grupo se encontra.

#### **- O “tema de apresentação do personagem principal”**

O referido tema se tornou a “Coisa nº 4”, também no disco *Coisas*, e é apresentado ao espectador ainda no primeiro terço do filme, ele é responsável por auxiliar a narrativa a construir o personagem principal. Pois fica claro no momento em que o ouvimos qual o papel de Ganga Zumba: suposto neto de Zambi e futuro rei de Palmares. A sequência em que as duas aparições do tema são ouvidas mostram um “dia comum” no canavial, sempre valorizando a presença de Antão, ou como ele preferem chamar: Ganga Zumba. Entre as duas inserções musicais, que serão comentadas a seguir, a música é interrompida e ouvimos Aroroba comentar com os outros escravos sobre o caráter de importância do personagem principal. Suas palavras são: “Antes de ir pro poste ela me chamou, ela sabia que ia morrer. Disse que Antão era neto de Zambi. Foi filho de Zambi que fez Antão nela, por isso ele é príncipe de Palmares”. Ele faz referência à morte que vemos na sequência inicial do filme, comentada anteriormente. Essa fala também marca a cesura entre a primeira e a segunda aparições do tema, que são bastante diferentes, a primeira, quando o personagem está sendo apresentado, mas ainda não sabemos de seu “sangue azul”, como dito em alguns diálogos, o tema tem uma aura mais imponente e grandiosa. Já quando sabemos que a mãe de Ganga Zumba que morreu no poste e sobre sua condição o tema é novamente desenvolvido de forma mais melancólica e introspectiva, contudo, ainda com muita imponência.

Moacir comenta sobre a música com a seguinte frase: “Foi como imaginei os negros fugindo das senzalas. A melodia, com as notas longas, significa a esperança...” (SANTOS. In: Encarte do disco *Ouro negro*, 2001: 31). Justamente essa esperança é creditada em Ganga Zumba, que já não é mais Antão, um escravo como outro, mas sim o futuro rei de Palmares, e que os levará até a terra tão sonhada.

A primeira aparição do tema apresenta duas seções formais bem demarcadas, representadas pelas letras de ensaio A e B na partitura. A seção A é composta por quatro “camadas” que vão sendo apresentadas uma por vez, como que em um fugato; a primeira camada é o padrão rítmico percussivo dos atabaques; a segunda, por sua vez, é apresentada fragmentada também, primeiramente ouvimos o clarone, depois a parte grave do coro e finalmente a parte médio/aguda do coro; logo após um trombone inicia um ostinato na nota sol na segunda colcheia dos tempos um e três; e por fim, a melodia principal do trecho, executada por um trompete solista.

Já a seção B, localizada entre os compassos 29 e 35 da partitura, é formada por três diferentes camadas; a da percussão, igual à seção A; a da melodia, apresentada na formulação de pergunta e resposta entre o clarone e o trompete; somada ao acompanhamento rítmico-harmônico do naipe de metais.

Segue exemplo transcrito:

The musical score is divided into two systems. The first system includes:

- Coro masculino:** Vocal part with lyrics "Ô o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-ba-ba - ê" starting at measure 10. Dynamics: *mf*.
- Claronec:** Clarinet part, starting at measure 10. Dynamics: *mf*.
- Atabaques:** Snare drum part with a triplet pattern. Dynamics: *mf*. Includes the instruction "c/ Varinha:".
- Atabaque grave (Rum):** Bass drum part with a triplet pattern. Dynamics: *mp*.

The second system includes:

- C. masc.:** Vocal part with lyrics "Ô o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-ba-ba - ê Ô o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-ba-ba - ê Ô o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-ba-ba - ê". Dynamics: *mf*.
- Tpt. B.:** Trombone part, starting at measure 10. Dynamics: *f*.
- Metais:** Brass section part, starting at measure 10. Dynamics: *mp*.
- Cln.:** Clarinet part, starting at measure 10. Dynamics: *mp*.
- At.:** Snare drum part with a triplet pattern. Dynamics: *mp*.
- At. g. (Rum):** Bass drum part with a triplet pattern. Dynamics: *mp*.

A

C. masc. o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba - ê o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba - ê o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba - ê

Tpt. B<sup>o</sup> 15

Metals 15

Cln. 15

At. 15

At. g. (Rum)

C. masc. o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba - ê o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba - ê o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba - ê

Tpt. B<sup>o</sup> 21

Metals 21

Cln. 21

At. 21

At. g. (Rum)

**B**

C. masc. — o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba hei!

Tpt. Bb — o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba hei!

Metais

Cln. *mp*

At. *f*

At. g. (Rum)

**A** fade out -----

C. masc. Ô o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba-ê o-ru-ba ba-ba

Tpt. Bb Ô o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba-ê o-ru-ba ba-ba

Metais

Cln. *mf*

At.

At. g. (Rum)

Ex. 10 – Primeira aparição do “tema de apresentação do personagem principal”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (7m 54s).

O trecho mostrado na página anterior também foi comentado por GOMES da seguinte maneira:

O segundo tema a aparecer no filme (...) é (...) “Coisa nº 4”, em arranjo muito semelhante ao de *Coisas*, com a diferença principal de que a frase grave, aqui executada por vozes, viria a ser tocada por saxofone barítono, trombone baixo e contrabaixo no LP. O tema reaparece posteriormente no filme sob diferentes instrumentações, executado apenas por trompete e percussão, por exemplo (GOMES, 2009: 53).

Na verdade, a frase grave é interpretada na trilha pelas vozes e por um clarone, como descrito anteriormente. E, além disso, o tema só aparece duas vezes ao longo da trilha e a última não é executada por trompete e percussão, e sim por um trombone com surdina e percussão. Essa confusão deve ter se dado pelo fato de a primeira exposição da melodia ser tocada por um trompete, induzindo e influenciando a escuta.

Na segunda aparição do tema, o compositor reduz drasticamente a formação instrumental para apenas um trombone com surdina e um atabaque. A melodia do trombone é a mesma apresentada pelo trompete na aparição anterior, porém agora uma quarta abaixo e com pequenas variações rítmicas. O ritmo da percussão continua tercinado como na aparição anterior do tema mas agora é dividido de outra forma, antes todos os tempos eram preenchidos por tercidas de colcheias e agora os dois primeiros tempos apresentam uma tercina maior, de semínima, e os dois últimos permanecem iguais. Entretanto, continuamos a ouvir a sobreposição da melodia em uma subdivisão binária com o acompanhamento rítmico da percussão, em uma subdivisão ternária, prática comum das composições de Santos.

Ex. 11 – Segunda aparição do “tema de apresentação do personagem principal”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (9m 32s).

### - O “tema da fuga”

Aqui, trataremos especificamente do que chamamos de “tema da fuga”, que aparece na trilha em dois momentos de maneiras bastante diferentes e que deu origem à introdução da música “Mãe Iracema”, gravada no disco *The Maestro*, de 1972.

Por volta dos doze minutos do filme, na sequência em que um dos escravos que está trabalhando no canavial se prepara para fugir, ouve-se um ritmo executado exclusivamente em instrumentos de percussão, extra-diegeticamente. Esse fragmento gera tensão em conjunto com a cena, que premedita algo inesperado. Após alguns segundos o som cessa, elevando ainda mais a tensão inicial, especialmente pelo fato de não haver diálogo algum no trecho. Quando o escravo inicia sua fuga por entre a plantação, voltamos a escutar a percussão, somada a um grande naipe de instrumentos de sopro. O “(...) tema da fuga, é ágil e vibrante. Possui todo o espírito negro da violência e do ritmo e sua forma é um misto de variações de fuga com o ritmo ágil de atabaques e bongôs” (s/a In: ADNET; NOGUEIRA, 2005: 6).



O tema ouvido aqui é apresentado quatro vezes, a melodia principal é tocada apenas por um clarone nas duas primeiras, e nas duas últimas um *piccolo* soma-se à mesma linha. A construção composicional do trecho consiste em frases concatenadas, formando “perguntas” e “respostas”, a “resposta” é executada por uma combinação de trompete e trombone, ora em oitavas, ora a duas vozes. Ou seja, Moacir escreve a “pergunta”, com caráter mais ágil, nos instrumentos da família das madeiras e a “resposta” rítmica nos instrumentos da família dos metais. É interessante notar também que a célula rítmica da percussão é a mesma do motivo principal da melodia, porém, sem as ligaduras entre as colcheias, atacando assim todas as notas.

The image displays two systems of musical notation for a 3/4 time piece in D major. The first system includes parts for Clarone (treble clef), Trompete Bb/Trombone (bass clef), and Atabaques (drum set). The Clarone part begins with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Trombone part provides harmonic support with chords and a dynamic marking of *f*. The Atabaques part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The second system includes parts for Piccolo (treble clef), Clarinet (treble clef), Trompete Bb/Trombone (bass clef), and Atabaques (drum set). The Piccolo and Clarinet parts play the same melodic line as the Clarone in the first system. The Trombone part continues with harmonic support, and the Atabaques part maintains the rhythmic pattern. Rehearsal marks (7) are placed at the beginning of the Piccolo, Clarinet, and Trombone staves in the second system.

13

Picc.

Cln.

Trp. Bb  
Tbn.

At.

19

fade out - - - - -

Ex. 12 – Primeira aparição do “tema da fuga”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (13m 30s).

A sequência acima descrita é a primeira cena de fuga de todo o filme, já a última sequência onde os personagens se encontram na mesma situação, por volta de uma hora, vinte e seis minutos e cinquenta segundos, tem um caráter diferente. Um dos escravos, o personagem Aroroba se encontra ferido, atingido por tiros de seus perseguidores, com isso a fuga se torna muito mais lenta e penosa para o grupo. A música reflete essa mudança na ação do filme. O mesmo tema é executado aqui em andamento mais lento e tocado somente por um instrumento melódico por vez, sem o padrão de “pergunta” e “resposta” estabelecido em sua primeira aparição. Ele é apresentado de modo mais “solitário” e “melancólico”, sendo

que musicalmente esses adjetivos representam o caráter que o trecho transparece. Seu acompanhamento rítmico agora é feito apenas por um tímpano, que executa um glissando muito expressivo em sua frase rítmica, e uma caixa sem esteira (ou caixa aberta) que combina um padrão de quatro colcheias e um rulo de mínima. É interessante perceber aqui que os dois instrumentos de percussão são combinados de forma a obter uma unidade, sendo possível que ao ouvir o trecho se imaginar que apenas um instrumento o está executando, apenas em uma escuta mais focada se pode perceber as nuances de ambos os instrumentos. Sendo que o fator determinante para constatar que o ritmo não é tocado apenas em um tímpano é que o glissando executado no trecho é extremamente gradual e sem interrupções, interrupções essas que seriam ouvidas caso o timpanista tocasse as quatro colcheias durante o percurso do glissando. Sem contar que o ataque das quatro colcheias é ouvido com muitos harmônicos agudos, indicando que um tambor menor e com a pele mais esticada o executa.

A melodia do trecho, cujo tema é repetido seis vezes<sup>26</sup>, tem seu timbre alternado a cada nova aparição. Ouvem-se os seguintes instrumentos, respectivamente: clarone, clarinete, fagote, clarinete, violoncelo, clarinete. Outro aspecto composicional marcante é a sobreposição métrica do acompanhamento do tímpano, em uma subdivisão binária, e da melodia, em subdivisão ternária. Para obter esse efeito, Santos modificou a escrita rítmica da melodia, antes composta por semicolcheias e colcheias e agora totalmente reformulada na forma de colcheias tercinadas.

A seguir temos a transcrição musical do trecho comentado:

---

<sup>26</sup> Em sua sexta repetição o tema é interrompido logo no primeiro motivo abruptamente.

Clarone:

Clarone

Caixa s/ esteira

Timpano

6

Cl. s/ esteira

6

Timp.

12

Cl. Bb:

Cl. Bb

Cx. s/ esteira

12

Timp.

18

Cl. Bb

Cx. s/ esteira

18

Timp.

23

Fagote:

Fgt.

Cx. s/ esteira

23

Timp.

The image shows a musical score for a percussion ensemble and woodwinds. It is divided into four systems, each corresponding to a different woodwind instrument: Clarone, Clarone Bb, and Fagote. Each system includes a woodwind part and two percussion parts: Caixa s/ esteira (snare drum) and Timpano (kettle drum). The music is in 4/4 time and features prominent triplet patterns. Dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano) are used throughout. The score includes measure numbers 6, 12, 18, and 23, indicating the start of each system. The woodwind parts have rests in the first few measures of each system, while the percussion parts play a continuous rhythmic pattern.

The musical score consists of several systems, each with three staves:

- System 1 (Measures 29-32):** Fgt. (Bass clef), Cx. s/ esteira (Cymbal), and Timp. (Bass clef).
- System 2 (Measures 33-37):** Clarinte Bb (Treble clef), Cx. s/ esteira, and Timp. Includes a dynamic marking of *f*.
- System 3 (Measures 38-42):** Clarinte Bb, Cx. s/ esteira, and Timp.
- System 4 (Measures 43-47):** Vc. (Bass clef), Cx. s/ esteira, and Timp. Includes a dynamic marking of *f*.
- System 5 (Measures 48-52):** Vc., Cx. s/ esteira, and Timp.
- System 6 (Measures 53-54):** Clarinte Bb, Cx. s/ esteira, and Timp. Includes a dynamic marking of *f*.

Ex. 13 – Segunda aparição do “tema da fuga”, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 26m 50s).

É notável perceber como Moacir Santos consegue transmitir aos trechos mencionados anteriormente uma enorme carga dramática que flui com naturalidade em conjunto com a ação. Pelo fato desse material ser “utilizado poucas vezes (...), mas em momentos muito marcantes dentro do filme” (GOMES, 2009: 55) ele é rapidamente reconhecido pelo espectador. A articulação narrativa do audiovisual é precisa, no primeiro trecho ambos os planos, visual e musical, além da enorme carga de tensão, têm muita vivacidade e movimento. Essa vivacidade é representada na tela por um escravo jovem e cheio de força, que é acompanhado por uma trilha vigorosa, com grande atividade rítmica, e densidade textural. Já no segundo trecho comentado, na última fuga do filme, o mesmo material musical é utilizado quase como um *leitmotiv*, contudo, para se adequar ao novo contexto estabelecido no plano visual, o compositor torna o trecho musical mais lento, o que favorece outra percepção temporal da sequência. A menor densidade textural, representada aqui pelo uso de apenas dois instrumentos simultâneos, direciona a sensorialidade do espectador. Todos esses aspectos permeiam magistralmente a ação em que quatro escravos estão em fuga e um deles está ferido, tornando-a mais lenta, assim como a música que a acompanha.

Ainda sobre o último trecho comentado, vale destacar um trecho da entrevista concedida por Carlos Diegues à Irineu Guerrini Jr., na qual ele comenta a articulação dramático-narrativa da trilha:

Eu me lembro de quando eles estão fugindo, a gente estava conversando sobre a possibilidade de fazer uma música com berimbau e atabaque, um andamento mais acelerado para produzir um efeito de fuga. E a gente começou a gravar e eu disse que isso a gente já estava vendo na imagem. Vamos ver uma música que a gente tenha o cansaço deles, e não essa reiteração da fuga. (...) (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 176-177).

#### **- O “tema do amor”**

O que chamamos de “tema do amor” aparece na trilha de *Ganga Zumba* em três momentos de maneiras bastante diferentes, e ele deu origem à música “Coisa nº 9”, gravada no disco *Coisas*, de 1965.

Na nota de jornal o autor afirma que (...) por fim, o tema romântico do filme é o que poderíamos chamar de um “prelúdio negro”. Seu principal solista é uma flauta que, em determinados momentos, surge apenas com uma pequena percussão lhe acompanhando (s/a,

1964: 1 In: ADNET; NOGUEIRA, 2005: 6). Apesar do já comentado equívoco com o termo “prelúdio”, a descrição da instrumentação tem fundamento, mais a frente seguiremos comentando esse entre outros aspectos mais detalhadamente.

A primeira aparição desse tema é, por sua vez, dividida em três inserções, a primeira aparece por volta dos dezesseis minutos e cinquenta segundos do filme, a segunda em dezoito minutos e um segundo e a terceira em vinte minutos e quarenta e quatro segundos. Em todos esses trechos, o excerto é extra-diegético, ou seja, a música não é ouvida pelos 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 picardia<sup>27</sup>.

Esse trecho representa aqui a consolidação do casal Ganga Zumba e Cipriana (Léa Garcia). A narrativa apresenta Cipriana à margem de um lago ou rio lavando roupa quando é surpreendida por Ganga Zumba, que tinha sido enviado pelo carrasco para pegar-lhe água. 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 (2011: 1).

---

<sup>27</sup> 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.

A seguir temos transcrição em notação musical do trecho comentado:

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system (measures 1-10) includes parts for Flute and Clarinet (labeled 'Flauta e Clarinete em oitavas:'), Saxophone Tenor, Trombone, Bassoon, and Timpani/Bassoon. The second system (measures 11-21) includes parts for Flute and Clarinet (labeled 'Fl. Cl.'), Saxophone Tenor, Trombone, Bassoon, and Trumpet/Bassoon. The third system (measures 22-31) includes parts for Flute and Clarinet, Saxophone Tenor, Trombone, Bassoon, and Trumpet/Bassoon. Dynamics include *mf* and *mp*. Rehearsal marks A and B are present.

Ex. 14 – “Tema do amor”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (16m 50s).



Flauta e Clarinete  
em oitavas:

34

Fl. Cl.

S. Tn.  
Tbn.  
Fg.

Tpn.  
Fgt.

43

Fl. Cl.

Fl. Cl. Cln.

S. Tn.  
Tbn.  
Fg.

Tpn.  
Fgt.

Fagote:

52

Fl. Cl.

Fl. Cl. Cln.

S. Tn.  
Tbn.  
Fg.

Tpn.  
Fgt.

Timpano:

61

Fl. Cl.

S. Tn.  
Tbn.  
Fg.

Tpn.  
Fgt.

Ex. 15 – “Tema do amor”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (18m 01s).

*Lento e rubato*

68 Clarinete:

Fl. Cl.

68 Clarone:

Fl. Cl. Cln.

68 Sax Tenor:

S. Tn. Tbn. Fg.

Ex. 16 – “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 trinta e sete, 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, e 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, 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 estória 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 transcrição do trecho:

Voz feminina *ad lib.* A

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

V. fem. A

dá la-ia-dan dê ban-de-ia-da-i-di-an dá la-i-an dê ban-dê-ê ê ban-de-ia-da-i-di-an

V. fem. B

dá la-i-a dá da-dê-an dê dan-di-a dan-dê-ê dan-di-a pan-de

V. fem. A

dê pan-de-ia-da-i-di-an dá da-i-an dá da-i-an dá pan-de-ia-dê-a-da-i

V. fem. A

di-la-ia-dan dá ta-de-ê ê pan-de-ia-da-i-di-an dá - a

Ex. 17 – “Tema do amor”, na segunda aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (37m).

A terceira e última aparição do tema se dá em uma hora, doze minutos e onze segundos do longa-metragem e, como a primeira, é apresentado fora da cena (ou extradiegeticamente). 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 vizinhos da fazenda, e sua mucama Dandara. Em seguida, matam os senhores e a mucama segue viagem com eles, despertando de vez 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 se pode ver a transcrição da trilha musical comentada anteriormente:

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Sax Alto (S. Al.), Trombone (Tbn.), and Sax Tenor (S. Tn.).

- System 1 (Measures 1-8):** Flute part starts with a tempo marking of 80 and a dynamic of *mf*. It features a melodic line with several triplet markings. The saxophone part enters in measure 4 with a dynamic of *mp* and plays a rhythmic accompaniment.
- System 2 (Measures 9-16):** Flute part continues with a section marker 'B'. The saxophone part continues with its accompaniment.
- System 3 (Measures 17-24):** Flute part includes a tempo change from *rit.* to *a tempo* and a section marker 'A'. The saxophone part continues.
- System 4 (Measures 25-32):** Flute part continues with another section marker 'A'. The saxophone part continues.

Ex. 18 – “Tema do amor”, na terceira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 12m 11s).

É notável que o mesmo material composicional tenha sido 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, em sua terceira aparição, 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 em oitavas, 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 maior, com a melodia dobrada, vários sopros no plano harmônico e mais tímpano e fagote 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 os 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.

#### **- O “tema do banzo”**

Outros temas são apresentados por Moacir neste filme, porém, nenhum que tenha sido regravado em qualquer um dos seus discos posteriores (GOMES, 2009: 56).

Na verdade, podemos ouvir, em dois diferentes momentos, apenas um outro tema composto por Moacir Santos para a trilha e que não é encontrado em gravações posteriores. O arranjo deste se assemelha com os arranjos dos outros excertos previamente comentados, ou seja, uma instrumentação basicamente de sopros e percussão em uma sonoridade modal.

Chamaremos essa inserção musical de “tema do banzo” pois o próprio Moacir Santos a categorizou dessa forma em seu caderno de anotações e apontamentos. No centro da figura a seguir podemos ver o que Santos chamou de “tema do banzo”.

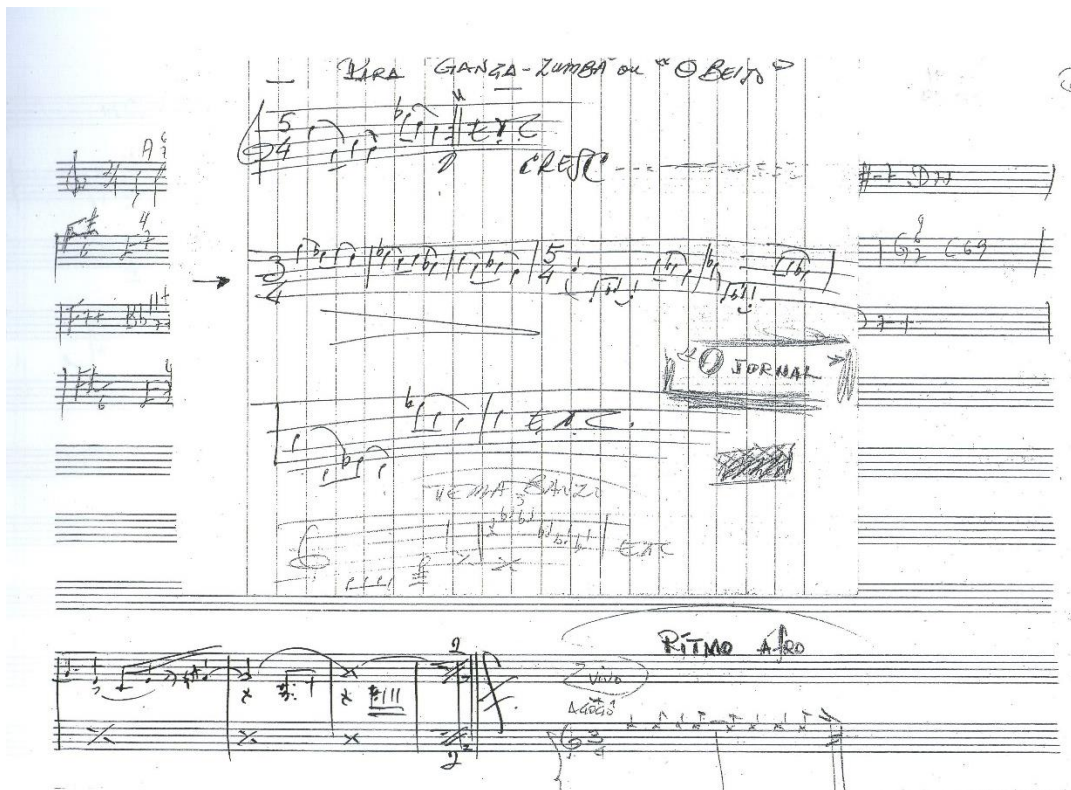


Figura 3 – Manuscrito de Moacir Santos com apontamentos para a trilha de *Ganga Zumba*. Caderno *Pré-Coisas*, c.1960. Acervo MS (DIAS, 2010).

É interessante perceber a relação desse tema com as possíveis definições da expressão “banzo” para uma compreensão mais completa da análise da trilha musical proposta a seguir. Chamava-se de banzo, mais genericamente, a depressão dos negros que estavam forçadamente longe de seus países. A primeira definição da palavra, segundo o Novo Dicionário Banto do Brasil, de Nei Lopes, é:

Nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil. (...)  
 Triste, abatido, pensativo. (...)  
 Surpreendido, pasmado; sem jeito, sem graça. (...)  
 Do quincongo *mbanzu*, pensamento, lembrança; ou do quimbundo *mbonzo*, saudade, paixão, mágoa (LOPES, 2006: 39)

Também era comum referir-se ao banzo como uma doença, pois muitos escravos negros morriam com sintomas depressivos, como se banzo fosse uma forma de “depressão negra”. VENÂNCIO comenta o caso em um artigo sobre o tema:

Ainda hoje se discute o significado dessa palavra. O mais aceito tem uma remota origem africana, equivalendo a “pensar” ou “meditar”. O termo também, há

tempos, designou uma doença. Em 1799, por exemplo, Luiz Ant3nio de Oliveira Mendes apresentou, na Academia Real de Ci4ncias de Lisboa, um estudo sobre “as doenas agudas e cr4nicas que mais frequentemente acometem os pretos rec4m-tirados da 1frica”. O banzo constava entre elas. Os sintomas? Os escravos ficavam entristecidos, paravam de falar e, acima de tudo, deixavam de se alimentar, mesmo “oferecendo-se-lhes” – afirma o m4dico – “as melhores comidas, assim do nosso trato e costume, como as do seu pa4s...”, falecendo pouco tempo depois (VEN1NCIO, 2005: 1).

Portanto, as duas sequ4ncias em que o tema aparece fazem muito sentido com a origem etimol3gica do termo. Na primeira, Aroroba est1 contando uma hist3ria sobre os negros na 1frica e ela 4 representada por um *flashback*, como em um sonho. Representando essa saudade nost1lgica de um tempo remoto que passou. E na segunda sequ4ncia o pr3prio personagem de Aroroba morre, depois de muito sofrer na caminhada e de ter sido baleado.

No caso da figura mostrada anteriormente, podemos ver dois fragmentos: O primeiro, formado por quatro colcheias e um rulo de m4nima, que 4 na verdade a r4tmica do t4mpano do que chamamos de “tema da fuga” em sua segunda apari3o. Podemos dizer que naquele momento o “tema da fuga” se fundiu com o “tema do banzo”, pois o personagem em evid4ncia da sequ4ncia era o Aroroba, que estava ferido e desfalecendo. J1 o segundo fragmento 4 o primeiro motivo da frase do tema que ser1 analisado a seguir, com exatamente as mesmas notas e subdivis1o r4tmica.

Tanto a primeira quanto a segunda apari3o do tema, em uma hora, sete minutos e vinte e tr4s segundos; e uma hora, trinta e quatro minutos e quarenta e dois segundos, respectivamente apresentam as mesmas caracter4sticas composicionais. O que as diferencia s1o pequenos detalhes como o compasso extra da introdu3o s3 na percuss1o da segunda apari3o e que a primeira tem uma finaliza3o musical enquanto a segunda 4 interrompida por um *fade out*.

Nestes casos a instrumenta3o continua seguindo o mesmo padr1o dos outros temas, valorizando uma se3o de sopros somada 1 percuss1o, em geral, com instrumentos t4picos de culturas afro-brasileiras. Os excertos tamb4m s1o compostos por quatro camadas; a melodia em oitavas na flauta e no trombone com surdina; uma “cama” harm3nica de notas longas em um naipe heterog4neo de sopros (flauta, trompete e saxofone alto); uma frase grave em colcheias no violoncelo e clarone; e por fim, a percuss1o, que imaginamos ser tocada por



um único instrumentista em um tambor, alternando a sonoridade da pele com a do corpo do instrumento.

As próximas figuras mostram as duas aparições do tema na sequência:

Musical score for the first appearance of the theme. The score is in 4/4 time and features the following parts:

- Flauta Trombone c/ surdina:** Bass clef, playing a melodic line with triplets. Dynamics: *mf*.
- Flauta Trompete B- Sax Alto:** Treble clef, playing a harmonic accompaniment. Dynamics: *mf*.
- Clarone Violoncello:** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment. Dynamics: *mp*.
- Percussão:** Drum set, playing a complex rhythmic pattern. Dynamics: *mp*. Includes the instruction "Baqueta na madeira do tambor:".

Musical score for the second appearance of the theme, starting at measure 10. The score features the following parts:

- Fl. Tbn. c/ surd.:** Bass clef, playing the melodic line. Dynamics: *mf*.
- Fl. Tpl. B- Sax A.:** Treble clef, playing the harmonic accompaniment. Dynamics: *mf*.
- Cln. Vc.:** Bass clef, playing the rhythmic accompaniment. Dynamics: *mp*.
- Perc.:** Drum set, playing the rhythmic pattern. Dynamics: *mp*.

18

Fl. Tbn. c/ surd.

Fl. Tpt. B♭ Sax A.

Cln. Vc.

Perc.

Ex. 19 – “Tema do banzo”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 7m 23s).

Lento e "carregado"

Flauta Trombone c/ surdina

Flauta Trompete B♭ Sax Alto

Percussão

Baqueta na madeira do tambor.

Tambor grave: *mp*

*mf*

6

Fl. Tbn. c/ surd.

Fl. Tpt. B♭ Sax A.

Cln. Vc.

Perc.

*mp*

Ex. 20 – “Tema do banzo”, na segunda aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 34m 42s).

### - Música diegética

A música diegética é apresentada no filme de três maneiras: em rituais que abrangem grandes quantidades de personagens; em cantos solo da personagem Cipriana; e em dois casos pontuais em que os personagens ouvem batuques percussivos, como um sinal sonoro de guerra.

Toda a música diegética ritualística foi representada em cena por um famoso grupo baiano, GOMES comenta que “há, também, trechos puramente percussivos ao longo de *Ganga Zumba*, além de canções que provavelmente foram executadas pelo “grupo folclórico Filhos de Gandhi [sic]”, constante nos créditos iniciais do filme” (GOMES, 2009: 56). Os créditos iniciais nos mostram a seguinte frase: “e a participação do grupo folclórico Filhos de Gandhi [sic] em rituais de Axexê e Candomblé”, ficará claro no decorrer do presente subcapítulo sobre a inserção de cada ritmo afro-brasileiro.

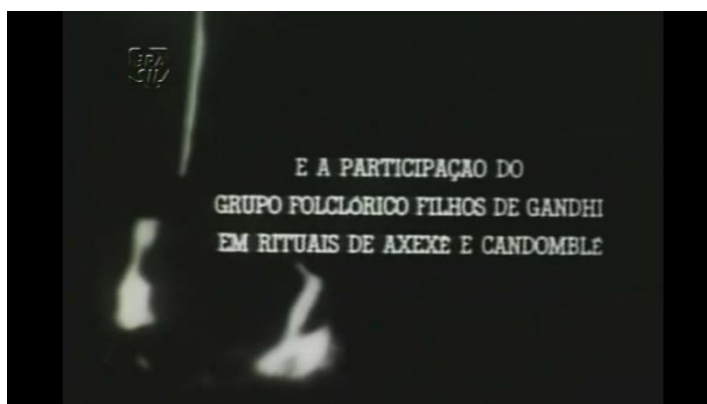


Figura 4 – Imagem extraída dos créditos iniciais de *Ganga Zumba*.

Também é comum considerarem o grupo como “o mais tradicional bloco de afoxé da Bahia” (DIAS, 2010: 210). O grupo em questão, o Filhos de Gandhi<sup>28</sup>, foi formado em 1949 por um grupo de estivadores do porto de Salvador. “O Filhos de Gandhi, nos primeiros anos, saiu cantando marchinhas até se dedicar especialmente ao ijexá”<sup>29</sup>. Os blocos de afoxé foram essenciais para a consolidação de tradições afro-brasileiras, (...)

O afoxé se caracteriza como um dos muitos desdobramentos culturais das comunidades-terreiros da religião tradicional africana no Brasil. Ele se constitui por uma linguagem contextual em forma de síntese recreativa que combina expressões de dança, música, dramatização, vestuário, instrumentos, emblemáticas, etc., características da estética negra.<sup>30</sup>

Sendo esse grupo a personificação da tradição afro-brasileira, foi uma escolha acertada por parte de Moacir Santos e dos produtores do filme fazer com que parte de seus integrantes atuassem em sequências de música e cultos religiosos. Para se ter uma melhor compreensão da incorporação desse grupo na trilha musical de *Ganga Zumba*, seguem abaixo todas as aparições descritas e comentadas.

#### Rituais diegéticos:

O primeiro ritual do filme ocorre logo no início da narrativa, em um minuto e treze segundos, a sequência apresenta visualmente os principais personagens um por um, de modo a introduzir os rostos para o espectador. Todos os personagens apresentados estão em volta de um tronco com um escravo acorrentado e morto, e apesar de não termos visto com nossos olhos, tudo leva a crer que o personagem morto foi sacrificado pelos senhores de engenho da fazenda. Fica clara a relação próxima do personagem falecido com o próprio Ganga Zumba, ainda não apresentado como tal, quando a câmera se aproxima de seu rosto e

---

<sup>28</sup> No texto histórico informado no site do grupo é dito que “para evitar represálias, o fundador Almir Fia Lho deu a idéia [sic] para mudar a grafia do nome Gandi, inserindo as deltras “dh” e trocou o “i” por “y”, ficando Gandhi” (Ver em: [http://www.filhosdegandhy.com.br/Arquivos/História\\_gandhy.pdf](http://www.filhosdegandhy.com.br/Arquivos/História_gandhy.pdf). Acesso: 10 maio 2013).

<sup>29</sup> HISTÓRIA do Afoxé Filhos de Gandhi. In: Site Filhos de Gandhi. Disponível em: <http://www.filhosdegandhy.com.br/historia.php>. Acesso: 10 maio 2013.

<sup>30</sup> Ibid.

mostra suas lágrimas, sinal de dor que não é representado por nenhum outro personagem com tanta ênfase.

O ritmo executado neste ritual é semelhante ao Congo de Ouro, porém, por ser tocado com varinhas em cabaças, e não com mão em atabaques, se caracteriza como um ritual de morte chamado Axexê (Asèsè), é pertinente dizer que essa cerimônia só é feita para os iniciados no candomblé, em alguns terreiros, apenas para o pai-de-santo por exemplo. No caso o Axexê tocado em cabaças é um ritual da Nação Ketu, pois em diferentes nações ele pode ser tocado por atabaques ou até outros instrumentos. Esse ritual tem uma peculiaridade de iniciar em um andamento moderado e acelerar muito na finalização, exatamente como ocorre no filme. No caso do filme, quando entra a seção final em andamento mais rápido, em que as células rítmicas quase se confundem por conta da dificuldade técnica, a letra muda também.

Nos exemplos abaixo podemos ver tanto a clave rítmica das acentuações, quanto a estrutura rítmica tocada na cabaça<sup>31</sup>:



Ex. 21 – Clave rítmica do ritual.



Ex. 22 – Ritmo base tocado com varinhas na Cabaça.

Já o segundo ritual, encenado aos trinta e dois minutos e quarenta e dois segundos, tem um caráter diferente do primeiro. Nessa sequência os escravos estão em uma espécie de festejo na fazenda e não tem exatamente nenhuma função narrativa, ela funciona quase como que um número musical inserido no filme. Os números musicais foram muito usados no período clássico do cinema norte-americano, e se consolidaram inclusive no

---

<sup>31</sup> É necessário compreender que tanto as claves quanto as estruturas rítmicas mostradas em todos os exemplos dos rituais não são executadas puramente, em geral, os intérpretes preenchem todos os espaços das subdivisões com *ghost notes*. Além apresentarem variações e até pequenos “erros”, como acelerações e desacelerações no andamento, etc.

cinema brasileiro entre os anos 1940 e 1950, como na Companhia Atlântica, por exemplo. FERREIRA, constata que “muitas vezes, o número musical inserido, assim como a canção utilizada, ficou mais conhecido que a história do próprio filme” (2010:136). Isso porque o que costumamos chamar de números musicais sempre esteve mais ligado às canções populares comerciais, sendo inclusive de grande importância para a divulgação comercial da indústria musical.

A presença dos números musicais que se utilizaram de canções nos permite afirmar que os filmes populares da Atlântida não só são portadores de um valor significativo para a história do cinema brasileiro, mas também para a história da música popular brasileira, (...) (FERREIRA, 2010:137).

Logo, podemos considerar que o uso desse segundo ritual como uma espécie de número musical pode ter servido como uma maneira de mostrar para os espectadores do Brasil um fenômeno baiano<sup>32</sup>, em uma época em que a globalização da informação não havia chegado com tanta força e muitas vezes as tradições regionais permaneciam regionais por muitos anos.

No ritual/número musical em questão, são apresentados quatro diferentes ritmos, na seguinte ordem: Vassi, Aguerê, Ramunha (ou Vamunha, ou Arramunha) e Alujá. Cada um dos ritmos é tradicionalmente tocado para um Orixá diferente; o Vassi, nesse andamento rápido, faz referência a Ogum; o Aguerê, nesse andamento mais cadenciado, é tocado para Oxóssi, ou Odé; a Ramunha, diferentemente dos outros é tocado para todos os Orixás; e por último o Alujá, que tem a mesma clave do Vassi, e que quando tocado em andamento ainda mais acelerado é dedicado a Xangô.

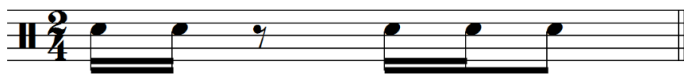
A seguir podemos ver as transcrições das claves de cada ritmo, lembrando que em geral as claves são executadas pelo agogô e estão nos acentos da rítmica dos atabaques.

---

<sup>32</sup> Esse tipo de tradição religiosa afro-brasileira não se desenvolveu apenas na Bahia, mas o fenômeno retratado é mais o grupo Filhos de Gandhi em si do que o Candomblé.



Ex. 23 – Vassi (Clave rítmica).



Ex. 24 – Aguerê (Clave rítmica).



Ex. 25 – Ramunha (Clave rítmica).



Ex. 26 – Alujá (Clave rítmica).

O terceiro e último ritual diegético aparece aos quarenta e um minutos e cinquenta e seis segundos, ele é um Ijexá bem tradicional, que é a marca do grupo Filhos de Gandhi. Na sequência em que ele é inserido, vemos uma mulher mais velha caminhando com dificuldade, ela acabara de ouvir os planos dos escravos sobre como procederiam com a fuga e agora aparece de forma suspeita olhando para os lados como se alguém a observasse. A priori o plano em que ela aparece sugere que ela contará para os senhores de engenho sobre o motim, mas não há nenhum indício posterior que mostre que isso tenha acontecido.

Nessa inserção musical o grupo que executa o ritual do Ijexá não aparece no enquadramento mas subentende-se que ele está dentro da cena pois ele é ouvido quando a mulher caminha por trás de uma das construções, e o grupo continua tocando, cantando e dançando do outro lado. De certa forma, podemos até mesmo encarar esse trecho como uma continuação do número musical de antes, mas sobre uma outra perspectiva.

Abaixo podemos ver um trecho da grade rítmica executada:

The image shows a musical score for four instruments: Coro, Agogô, Atabaque, and Xequerê. The score is written in common time (C) and consists of four staves. The Coro staff is in treble clef and shows a melodic line with some rests. The Agogô staff is in alto clef and features a complex, syncopated rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Atabaque staff is in alto clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Xequerê staff is in alto clef and shows a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Ex. 27 – Trecho do terceiro ritual (41m 6s).

### Cantos solo:

Outro exemplo de música diegética são os cantos solo de Cipriana, todos eles são trechos de uma canção que chamamos aqui de “Chora papai, chora mamãe”, por ser uma frase de grande destaque dentro da letra. Essa canção é ouvida quatro vezes ao longo do filme, sendo que apenas na primeira vez ela não se enquadra na instrumentação de voz solo. Ela é apresentada durante o segundo trecho do ritual de Axexê, já comentado acima, nessa ocasião ouvimos uma voz masculina solista na frase de pergunta e um coro misto na frase de resposta, transcritos a seguir:



Voz solo

Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mã - e cho-ra Gon-go-ba que foi pro a-lém

Coro

V. solo

Coro

LEGENDA

d nota desafinada

Ex. 28 – “Chora papai, chora mamã”, na primeira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (2m).

Já nas três aparições seguintes, a melodia é cantada pela personagem de Cipriana em três diferentes momentos, sempre ela o executa como um canto de trabalho<sup>33</sup>, enquanto exerce suas funções na fazenda. Também é interessante que em cada uma das vezes o tema é transposto para outro centro modal, ressaltando esse caráter não artístico.

<sup>33</sup> É comum dizer que tais cantos de trabalho servem como uma espécie de motivação extra ao trabalhador. “As cantigas de trabalho, outrora presentes de Norte a Sul do País, animavam o trabalho dando-lhe uma vitalidade sem par” (HALLER, 2009: 1). Também “observa-se no Brasil grande variedade de cantos de trabalho, a maioria oriunda do período colonial” (ibid.), localização temporal do filme. Outra característica marcante e bem pertinente é que “percebe-se que as características folclóricas decorrem naturalmente do ecossistema de sua região: exatamente aquele limiar que existe entre a natureza, os afazeres domésticos, o trabalho braçal, a religião, a música e o folclore” (ibid.), tornando-se clara a escolha do repertório cantado por Cipriana no filme, pois a canção faz parte do imaginário da religião que ela está inserida.

A seguir temos os três trechos transcritos:

Voz feminina solo

Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go - ba - que foi pro a-lém

V. fem. solo

Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go - ba - que foi pro a-lém

V. fem. solo

Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go - ba - que

Ex. 29 – “Chora papai, chora mamãe”, na segunda aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (7m 54s).

Voz feminina solo

Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go - ba - que foi pro a-lém

V. fem. solo

Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go - ba - que foi pro a-lém

V. fem. solo

Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go - ba - que foi oh!

Ex. 30 – “Chora papai, chora mamãe”, na terceira aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (15m 56s).

Voz feminina solo

Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe hum-hum-hum-hum-hum-hum - hum hum-m-m

V. fem. solo

Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe Cho-ra Gon-go-ba

Ex. 31 – “Chora papai, chora mamãe”, na quarta aparição, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (32m 42s).

Além da transposição das melodias, é comum encontrar imprecisões nos perfis melódicos e até desafinações, sendo que as mais perceptíveis estão descritas na própria partitura. Isso se deve principalmente pelo caráter de tradição oral desse tipo de material musical, em que não existe um padrão absoluto, mas esboços que serão transformados de acordo com a situação em que se encontram.

Se comparado à história da peça *Arena conta Zumbi*, podemos perceber que Gongoba, personagem citada na letra da cantoria, era a mãe de Ganga Zumba, a que morreria acorrentada em um poste nos minutos iniciais do filme. Um trecho do texto da produção teatral conta a história de Ganga Zumba, retratada no filme em questão:

Numa fazenda num longe da mesma capitania  
 Havia escrava sofredora que apanhava e não fugia.  
 Era mulher de um ganga  
 o amor que Ganga Zumba queria,  
 Gongoba geradora  
 de um filho rei que crescia.  
 Ganga Zumba foi gerado  
 em noite temporal.

Gongoba saia do açoite,  
 mas para espanto geral  
 deu a luz um filho grande  
 sem dores e nenhum mal.

Filho de um ganga nascia  
 mas disto ninguém sabia,  
 pois a mãe fazia segredo de tal

Ganga Zumba já crescido  
 Só era chamado Antão  
 era rei desconhecido  
 e de ser príncipe sabia não

Foi então num belo dia  
que Gongoba resolveu  
dizer ao espanto que ouvia  
da realeza sua razão.

Contou a Antão espantado  
como nasceu num porão,  
filho de Ganga afamado,  
Ganga Zona seu patrão.

Fez-se silencia gelado  
durante toda a narração.

GONGOBA – Assim foi, tu é filho de Ganga Zona,  
Zirimão dos reis cabaça de Aluda. Tu é Ganga também,  
filho. Num é aqui teu posto, já ta grandinho, meu ganga,  
e deve ir pra Palmar. Lá procura Zambi e aprende as  
arte das guerra e um dia todo esse povo tu vai governar,  
filho meu.

– Ganga Zumba tá cum nós, Ganga Zumba, bisneto de  
Zambi (BOAL; GUARNIERI ).

#### Percussão ao longe:

Em dois momentos os personagens ouvem um batuque percussivo ao longe, sem saber exatamente de onde ele está sendo tocado. No diálogo do filme, na primeira aparição, Aroroba diz “É a guerra na serra”, quando ouve o ritmo. A partir de então essa inserção musical se estabelece como um aviso de guerra, que gera tensão em cada uma de suas aparições.

A primeira vez que ele é ouvido é aos vinte e três minutos e trinta segundos, quando os escravos estão na senzala à noite. E a segunda ocorre logo após Aroroba construir sua flauta de madeira, quando eles estão acampados durante o trajeto até Palmares, por volta dos cinquenta minutos.

A princípio, não pudemos enquadrar o ritmo, a partir de suas características, em nenhuma tradição específica, sendo executado por um atabaque tocado com varinhas e um agogô marcando cada tempo.

Segue abaixo a transcrição musical do trecho:

c/ varinhas:

Atabaque

Agogô

Ex. 32 – Padrão rítmico da percussão ouvida ao longe pelos personagens, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (23m 30s e 50m).

### - A confusão diegética e extra-diegética

As inserções de batuques percussivos e rituais de candomblé e ijexá acontecem em diversos pontos, mas é intrigante perceber que ora eles estão inseridos no plano narrativo e ora não, ou seja, diegética e extra-diegeticamente. Neste subcapítulo trataremos dos casos especiais, que até poderiam se enquadrar em algumas das seções precedentes mas, por conta de sua particularidade extra-diegética, teve de ser analisada como um caso a parte.

#### Percussão solo:

Os dois ritmos mostrados a seguir não apresentam nenhum padrão ou célula rítmica tradicional, eles se inserem na trilha mais como improvisações genéricas, por ora quase como uma demonstração virtuosística. Mas ambos são fundamentais para articular o plano narrativo, induzindo a interpretação do espectador.

O primeiro trecho está localizado logo antes da primeira aparição do “tema da fuga”, aos doze minutos, e é executado por um atabaque. Por ser bem livre o intérprete varia muito suas frases rítmicas, mas a figuração principal é a seguinte:

Atabaque

Ex. 33 – Padrão rítmico da percussão solo, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (11m 42s).

Esse trecho gera muita tensão por preceder a fuga de um dos escravos, que pode ser percebida pelo capanga responsável por manter a ordem. E, de certa forma, ele antecipa o acompanhamento rítmico do “tema da fuga” que é ouvido em seguida, que também tem nos atabaques sua principal sonoridade rítmica.

Já a segunda e última vez que ouvimos um batuque percussivo extra-diegeticamente ocorre quando os enviados de Palmares chegam para resgatar Ganga Zumba e Dandara, nos minutos finais do filme, por volta de uma hora, trinta e cinco minutos e trinta e oito segundos. Nesse caso a sequência retrata um conflito armado, logo a percussão apresenta muita atividade rítmica para gerar a ambiência necessária. O percussionista utiliza dois tambores agudos, possivelmente quinjengues ou similares, pois são ouvidas duas alturas bem definidas, e a interpretação mescla ataques rápidos de semicolcheia com menos variação tímbrica com quiálteras de cinco colcheias com bastante variedade de sonoridade e toques. A seguir temos a transcrição do início do trecho:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Quinjengue' and is in 4/4 time. It features a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is labeled 'Quinj.' and is also in 4/4 time. It begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes and quarter notes with accents. The notation ends with a double bar line and 'etc'.

Ex. 34 – Padrão rítmico da percussão solo, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 35m 38s).

#### Rituais extra-diegéticos:

Os dois trechos tratados a seguir são os dois únicos excertos musicais com similaridades aos rituais analisados anteriormente, mas dessas vezes eles estão fora da cena, ou seja, são extra-diegéticos. Esse uso gera uma dúvida específica: seriam esses dois trechos composições de Moacir Santos gravadas por percussionistas e coro que simulam a sonoridade dos rituais ou são mais dois números musicais do grupo Filhos de Gandhi, usados sob uma nova perspectiva?

O primeiro ritual extra-diegético ocorre em três momentos de maneira muito semelhante, a diferença está mais na duração de cada inserção.

A primeira vez que ouvimos é em uma hora, dezenove minutos e onze segundos, o grupo acabou de colocar na água o barco que construíram para atravessar o rio, os diálogos mostram a esperança de chegar a Palmares e como serão suas vidas por lá. Mas surpreendentemente os capangas que os perseguem aparecem na margem e disparam alguns tiros contra eles, e é nessa situação que Aroroba é baleado. A música, nesse caso está ambientando o sonho de Palmares, através da fala de Aroroba, sendo interrompida abruptamente no instante que ouvimos o tiro. Neste trecho a percussão entra antes, depois ouvimos o coro.

Já na segunda aparição, por volta de uma hora, vinte e três minutos e sete segundos, o grupo fugitivo para por alguns instantes e Aroroba, ferido, se senta ao pé de uma árvore para retomar seu fôlego. Neste trecho essa inserção musical começa de supetão, com toda a instrumentação e ainda está sobreposta à faixa dos diálogos. Depois de alguns segundos Aroroba começa a cantar uma melodia (analisada como a terceira aparição do “tema principal”) que se soma a toda aquela massa sonora. Nesse ponto a música só para depois que Ganga Zumba dispara um grito com muita força: “Não adianta, a gente tem é que fazer alguma coisa!”, revelando sua indignação com a impotência do grupo perante a situação.

A terceira e última inserção do trecho musical ocorre em uma hora, vinte e seis minutos e quarenta e seis segundos, e ela é mais curta que todas as outras. No caso, a música impulsiona o grupo a continuar sua fuga e as mudanças rápidas de plano auxiliam esse entendimento. Como ela é apresentada pela primeira vez no plano principal da banda sonora, sem nenhum diálogo ou som diegético “disputando” as frequências com ela, o trecho acaba soando mais definido do que nos outros casos, permitindo que cada instrumento seja ouvido com mais precisão.

Musicalmente, a composição é bem inventiva e não lembra os ritmos de ritualísticos mais tradicionais, especialmente por ser escrito em compasso ternário e subdivisão binária. Vemos a seguir a partitura com a transcrição do trecho, que se repete diferentes vezes dependendo da inserção:

The image shows a musical score for four parts: Coro, Agogô, Atabaques (Lé e Rumpi), and Atabaque (Rum). The Coro part is in 3/4 time and has the lyrics "Ô - ru - ba - ba-ê". The Agogô part is in 3/4 time and consists of a series of eighth notes. The Atabaques (Lé e Rumpi) part is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The Atabaque (Rum) part is in 3/4 time and features a simpler rhythmic pattern of eighth notes.

Ex. 35 – Primeiro ritual extra-diegético, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 19m 11s, 1h 23m 7s e 1h 26m 46s).

Já o segundo ritual extra-diegético só pode ser ouvido uma vez, em uma hora, trinta e sete minutos e nove segundos. O áudio não tem muita definição, o que deixa a percussão muito embolada, ficando difícil de ouvir com muitos detalhes o que é tocado. Contudo, podemos perceber o canto em oitavas de um coro razoavelmente grande sobreposto a um batuque percussivo bem movimentado, as duas camadas estão de certa forma se sobrepondo em planos bem distintos: notas mais longas na melodia vocal e muitas semicolcheias tercinadas no ritmo da percussão.

O excerto musical é inserido na trilha no momento em que a trupe de Palmares está de joelhos, reverenciando Ganga Zumba, seu futuro rei. E trás consigo essa ambientação de festejo e agradecimento.



Abaixo podemos ver um pequeno trecho transcrito:

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line (Coro) in treble clef and a percussion line (Atabaques) in bass clef. The vocal line includes lyrics: "Ah - ru - ê" followed by a long note, and then "pra - uh - ah - dé" with a triplet of notes. The percussion line consists of a series of rhythmic patterns, primarily triplets of eighth notes. The second system continues the vocal line with lyrics: "Ah - ru - ê" followed by a long note, and then "io - ba - da - ia - ba - da" with a triplet of notes. The percussion line (labeled "At.") continues with similar rhythmic patterns, including triplets and groups of four notes.

Ex. 36 – Segundo ritual extra-diegético, dentro da trilha musical de *Ganga Zumba* (1h 37m 9s).

Depois de olhar com mais profundidade para as duas inserções musicais, voltemos à questão levantada anteriormente: “seriam esses dois trechos composições de Moacir Santos gravadas por percussionistas e coro que simulam a sonoridade dos rituais ou são mais dois números musicais do grupo Filhos de Gandhi, usados sob uma nova perspectiva?”.

Bom, tendo ouvido e analisado a trilha de *Ganga Zumba* como um todo pudemos tirar a seguinte conclusão: o primeiro trecho é uma composição de Moacir Santos e a segunda é mais um ritual do grupo Filhos de Gandhi. Alguns aspectos podem ser comentados para fundamentar essa afirmação, por exemplo: no primeiro trecho o coro é masculino, assim como todas as composições com coro de Santos para a trilha, sem contar que a afinação das vozes é muito precisa; na segunda o coro é misto e ouvimos muitas imperfeições de afinação e sonoridade; na primeira também é possível de se ouvir todos os instrumentos de percussão muito claramente, pela qualidade da gravação de estúdio; já na última o som embotado dificulta a audição, típico de gravações ao vivo em lugares abertos, ainda mais com a tecnologia de gravação de som direto presente no Brasil no início dos anos 1960. Além de tudo isso ainda podemos diferenciá-las pelos aspectos composicionais, sendo um tratado com muita meticulosidade e outro mais “liso”, sem tantas nuances nos processos de composição.

### 2.2.1.3 – Considerações sobre a trilha de *Ganga Zumba*

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 cantores Dorival Caymmi, Edu Lobo, Vinícius 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 tê-lo influenciado e impulsionado esse uso recorrente ainda no início de sua carreira<sup>34</sup>.

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).

FRANÇA também comenta que a maneira de Moacir compor para que esse “sotaque” afro ficasse em evidência era, sobretudo, o trabalho de arranjo e a valorização da percussão em sua escrita.

---

<sup>34</sup> 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, além de já compor choros, alguns somente gravados muitos anos depois no disco *Choros & Alegria*, de 2005. Contudo, podemos nos referir de certa forma aos anos 1960 como o início de sua carreira como compositor autoral, pois é nesse período que suas composições são gravadas e publicadas comercialmente, por exemplo, nas trilhas dos filmes e no lançamento de seu primeiro disco, *Coisas*, em 1965.

Este caráter de valorização da chamada *cultura negra* na composição de Moacir Santos é particularmente evidente pela forma como são feitas as orquestrações. Nelas o autor dispensa atenção especial aos instrumentos de percussão, à invenção de uma base rítmica original ligada a matizes africanas e mesmo à interação entre instrumentos melódico-harmônicos e de percussão ou entre a seção rítmica e a seção dos sopros (FRANÇA, 2007: 3).

FRANÇA pesquisou em seu mestrado sobre a escrita para seção rítmica na obra de Moacir Santos, e foi constatado que o compositor abusava da criatividade na hora de compor para a “cozinha”, inventando levadas e conduções para todos os instrumentos<sup>35</sup>, algumas baseadas em ritmos consolidados e outras não. Muito marcante para sua obra é a utilização de um ritmo, criado por ele, chamado *mojo* em diversas de suas composições<sup>36</sup>. No caso específico da trilha, a seção rítmica utilizada foi composta basicamente de instrumentos de percussão diversos, com ênfase nos atabaques, sendo que Santos realizou uma extensa pesquisa sobre a percussão afro-brasileira para criar padrões rítmicos originais.

Além dessa parte orquestral, Moacir também fêz [sic] uma profunda pesquisa de percussão, encontrando sons originais e realmente de grande efeito (s/a, 1964: 1 In: ADNET; NOGUEIRA, 2005: 6).

Pudemos ver nas análises precedentes que a maior parte dos ritmos compostos por Santos dialogavam com os ritmos tradicionais, tocados pelo grupo Filhos de Gandhi no filme, por exemplo, mas não eram usadas as frases rítmicas já existentes e, portanto, reconhecíveis por alguém conhecedor das tradições musicais do Candomblé. Novas claves foram criadas, inclusive em métricas inesperadas, de forma a colocar a sua própria “impressão digital” nas composições.

DIEGUES reitera nossa afirmação em uma entrevista dada a GUERRINI, quando diz que (...)

---

<sup>35</sup> É necessário levar em conta que não era o padrão da época, quiçá não é até hoje em dia, escrever as partes de seção rítmica. A maior parte dos arranjadores e compositores deixavam esses músicos muito mais livres do que os instrumentistas dos outros naipes.

<sup>36</sup> Para saber mais sobre o *Mojo* e suas diversas utilizações, com exemplos em partitura, sugiro que se veja o capítulo 6.2 de DIAS (2010) e o capítulo 3.3 de VICENTE (2012), presentes na bibliografia desse trabalho.

(...) os temas relacionados com o personagem do [Antônio] Pitanga tinham alguma referência a Xangô, de candomblé; os temas do personagem do Elieser Gomes a outras formas de Oxalá, (...), havia muito esse trabalho de ponte cultural entre aquele universo e a música, que estava ilustrando esse universo. É uma música muito mais de ilustração cultural do que de ilustração dramática (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 174).

No caso da rítmica das composições de *Ganga Zumba*, algo muito marcante é a constante sobreposição de métricas em subdivisão binária e ternária, diversos excertos da trilha apresentam esse processo composicional de maneira muito evidente. Isso se deve pois tal procedimento é crucial para se obter a sonoridade afro almejada pelo compositor e sugerida pela temática e discurso do filme.

Acontece que as frases rítmicas da música africana parecem estar baseadas na “mistura entre unidades de tipo binário e ternário” (Sandroni, 2001), exatamente como ocorre em diversos casos da MPB, especialmente naqueles tratados como de origem afro-brasileira, como os *Afro-sambas*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes e nas *Coisas*, de Moacir Santos (...) (FRANÇA, 2007: 19).

Outro aspecto composicional largamente utilizado por Santos na composição da trilha foi a sobreposição de ostinatos rítmicos, ou rítmico-melódicos, principalmente no acompanhamento. Pois dessa forma a sonoridade cíclica é valorizada, especialmente em se tratando de composições essencialmente modais e sem um claro direcionamento dominante-tônica.

Visto isso, fica evidente o minucioso trabalho de Santos em busca dos mínimos detalhes que corroborassem com a ideia do filme, ou seja, todos os aspectos musicais foram pensados como parte integrante e indissociável do projeto audiovisual.

## **2.2.2 – *Seara Vermelha***

### **2.2.2.1 – Considerações iniciais**

Alberto D’Aversa foi um italiano radicado no Brasil que “(...) teve forte atuação principalmente como diretor e professor de teatro, tendo sido também parceiro de Ruth Escobar e Antônio Abujamra” (GOMES, 2009: 52), sendo o cinema, para ele, uma atividade paralela. Dirigiu apenas dois filmes em seu país natal durante os anos 1940 para depois se fixar na Argentina, onde dirigiu mais cinco filmes na década seguinte e, por fim, finalizou sua filmografia no Brasil, com *Seara Vermelha* (1964) e *Três Histórias de Amor* (1966).

*Seara Vermelha* é um romance de Jorge Amado (1912-2001) publicado em 1946 e inspirou o filme homônimo de D'Aversa. A história mostra o percurso de um grupo de sertanejos nordestinos rumo ao sudeste do país depois de serem expulsos da fazenda na qual moravam e trabalhavam. Eles fogem tanto da seca e das condições extremas em que vivem, mas também fogem da exploração, e diferentes rotas de fuga são traçadas pelos personagens. Nelson Pereira dos Santos, um icônico diretor de cinema dos anos 1960, comenta no posfácio do livro de Amado que: “*Seara vermelha* aponta, assim, para as saídas, às vezes extremas, encontradas pelos sertanejos: a retirada e o abandono de seu lugar de origem, a religião, o cangaço e a atuação social por meio da luta revolucionária” (SANTOS *apud* AMADO, 1946: s/p).

O desenrolar da história se passa quando tudo parecia correr bem em uma fazenda no interior do nordeste brasileiro. De surpresa os trabalhadores recebem uma má notícia de Artur (Milton Roda), gerente da fazenda e dono da mercearia: o coronel havia vendido suas terras e o novo dono começaria uma criação de gado. Logo, todos estavam automaticamente sem emprego e sem moradia, latentes por um novo rumo. O grupo que acompanhamos durante toda a longa-metragem é composto pelos seguintes personagens: Jerônimo (Sadi Cabral) e Jucundina (Margarida Cardoso), os patriarcas; Agostinho (Ricardo de Luca), Marta (Marilda Alves) e Tonho (Nelson Teixeira) seus filhos; Zefa (Ivanilde Alvez), a irmã de Jucundina; Noca (Celeste Arce) e Ernestinho, netos dos patriarcas, porém órfãos. Também os acompanham: João Pedro (Gilberto Marques), irmão de Jerônimo; Dinah (Jurema Penna), sua mulher; e Gertrudes (Esther Mellinger), filha do casal.

Após saírem do ponto de partida, eles se encontram com outro grupo no meio do sertão, por volta dos vinte minutos do filme, e decidem armar acampamento para passar a noite. Depois de seguirem viagem sozinhos novamente, chegam até outra fazenda, e o coronel dono das terras os deixa pernoitar em uma das casas. Na noite que passam no local está ocorrendo uma grande festa tradicional e é durante essa festa que Noca morre, com uma ferida infeccionada. Depois disso o grupo ainda passa por três diferentes acampamentos, alguns para passar a noite e outros para se alimentar, como quando encontram uma cobra no meio do sertão. Na sequência eles chegam em mais uma fazenda que permite que eles descansem por ali, e também descobrem que tomaram o caminho errado e estão mais longe do que imaginavam de Juazeiro. Nessa fazenda Agostinho e Gertrudes decidem se

estabelecer, casar e continuar trabalhando para o coronel, separando-se do grupo e de seus pais.

O próximo passo do grupo é na direção correta e logo eles chegam até Juazeiro, cidade que reencontrarão Vicente (Nelson Xavier), e lá ele pede a mão de Marta em casamento. Essa é uma cidade de passagem, pois dali eles precisam pegar um navio até Pirapora, e é durante o trajeto na embarcação que Ernestinho, o bebê, morre repentinamente.

Chegando em Pirapora a família precisa pegar um trem para alcançar o tão almejado destino, mas eles se deparam com um imprevisto: para embarcar todos precisam de um atestado médico e Jerônimo vai muito mal de saúde. O médico da cidade, Dr. Epaminondas (Mauro Mendonça), se mostra desonesto e cobra favores sexuais a algumas mulheres em troca da “papeleta”, e com Marta não é diferente, ela precisou se envolver com ele para que seu pai pudesse continuar a viagem. Quando Jerônimo descobre o que sua filha fez, sua atitude é a inversa da qual ela esperava: ele coloca Marta para fora de casa e diz não querer vê-la nunca mais por ter desonrado a família. Com a rejeição dos pais e até mesmo do médico, Marta encontra suporte com Filó (Élida Gay Palmer), ex-amante do médico. Tudo indica que Marta seguirá sua vida como prostituta na cidade depois que seus pais tomam o trem para São Paulo, marcando um trágico fim para a história.

(...) Apresentando ao mundo (à burguesia) uma imagem degradada dele mesmo, pensa-se condená-lo, rejeitá-lo. Em realidade, essa degradação revela mais autodesprezo do que vontade de atuar sobre o mundo. A ação dessa atitude sobre o público está limitada, pois ele aceita não sem prazer a imagem de um mundo aviltado. Essa atitude encontra um perfeito exemplo no plano final do filme de Alberto d'Aversa, *Seara Vermelha*: uma moça sacrificada pela sociedade cospe sobre a plateia. Tal atitude, ainda que numericamente rara no cinema brasileiro, não deixa de ser significativa de um certo tipo de comportamento, de um determinado mal-estar desorientado. A impotência na ação, ou porque não se saiba ou porque não se possa agir, pode levar a uma louca vontade de xingar (BERNARDET, 2007: 129-130).

Em uma matéria jornalística do mesmo ano da produção do filme podemos ver que o filme *Seara Vermelha* foi, na verdade, uma grande produção audiovisual brasileira, com uma verba alta para os padrões da época:

Segundo informações – o seu custo é superior a 60 milhões de cruzeiros, assim sendo, um dos mais caros, senão o mais caro filme brasileiro realizado até o presente (MENEZES, 1963: 6).

E isso acabou refletindo na trilha musical do filme, pois como visto anteriormente, a década de 1960 teve uma grande quantidade de produções autorais com baixos orçamentos, e, em contraposição a isso, *Seara Vermelha* apresenta vigoroso uso orquestral com composições feitas especialmente para o filme por Moacir Santos.

### **2.2.2.2 – A música de *Seara Vermelha***

É conhecido que este foi o primeiro filme no qual Moacir Santos trabalhou como compositor, tendo feito a trilha musical por indicação de João Gilberto, que inclusive tem uma composição na trilha.

Quando os produtores o filme *Seara Vermelha*, de Jorge Amado procuraram Moacir Santos, um novo campo se abria para ele. Moacir trabalhou intensamente e com vontade “Eu não sabia o que ia sair direto, pois era minha [primeira] experiência com o cinema. Confesso que vibrei e me apaixonei pela tarefa” (s/a, 1964: 1 In: ADNET, NOGUEIRA. 2005: 6).

A análise presente nesse subcapítulo foi estruturada em diferentes tópicos que abarcam todas as inserções musicais da trilha composta por Santos, como: Música Diegética, “Tema da Marta”, Trechos Orquestrais, Sopros e Intervenções de instrumentos solo. Sendo que cada inserção foi descrita musicalmente e foram abordadas as articulações narrativas e as relações com os planos imagéticos de cada sequência.

#### **- Música diegética**

São encontradas na trilha de *Seara Vermelha* poucas inserções musicais diegéticas, comparando-se com as composições ouvidas fora da cena. Entretanto, elas têm um caráter crucial para o desenvolvimento da poética da trilha. A seguir todas as inserções foram separadas em subtópicos para melhor categorizar a análise como um todo:

#### Grupo de Pifes

Um Grupo de Pifes ou Banda Cabaçal<sup>37</sup> é vista três vezes ao longo do filme em duas funções narrativas diferentes. A instrumentação é basicamente de dois pifes, ou pífanos

---

<sup>37</sup> Banda Cabaçal é o termo usado para designar um grupo instrumental formado por uma instrumentação específica de dois pífanos e percussão, ligado especialmente à tradição cearense, mas especificamente do Cariri. Para mais informações sugerimos a leitura dos trabalhos de SILVA (2011) e MENDES (2012), constantes na bibliografia adicional.

e percussão, apesar de nas duas primeiras inserções ser possível ver um cavaco, que, no entanto, não é ouvido na faixa sonora.

As duas primeiras inserções estão localizadas muito próximas, aos dois minutos e vinte e dois segundos, e aos quatro minutos e quarenta e nove segundos, respectivamente, e são praticamente extensões complementares. O grupo musical é visto andando com um aglomerado de pessoas os seguindo, como uma procissão ou desfile, e serve basicamente como localizador cultural e geográfico. O trecho musical apresenta duas seções formais de oito compassos bem definidas e que se repetem ao longo do trecho e os perfis melódicos são desenvolvidos modalmente, em mixolídio com quarta aumentada e em mixolídio, respectivamente, modos esses bastante característicos nas composições de gêneros do nordeste brasileiro. A escrita rítmica é bastante tradicional, em compasso binário e com a subdivisão de semicolcheias presente na maior parte da música.

The image displays a musical score for a percussion ensemble. It is written in 2/4 time and consists of six staves. The first three staves are for Pife 1, Pife 2, and Bumbo. The last three staves are for PF1, PF2, and B. The score is divided into two sections, A and B. Section A is marked with a box containing the letter 'A' and a double bar line. Section B is marked with a box containing the letter 'B' and a double bar line. The Bumbo part includes a dynamic marking of *f* (forte) and a measure rest. The PF1 and PF2 parts feature melodic lines with eighth and sixteenth notes. The B. part consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes.



**B**

Pf 1

Pf 2

B. *p*

10

14

Ex. 37 – Primeira aparição dos Grupos de Pifes, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (2m 22s).

**A**

Pife 1

Pife 2

Bumbo *f*

7

**B**

Pf 1

Pf 2

B. *p*

11

Ex. 38 – Segunda aparição dos Grupos de Pifes, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (4m 49s).

Já na terceira e última aparição do grupo, localizada em trinta e cinco minutos e vinte e três segundos, além de servir como localizador cultural, como nas anteriores, a música serve como ritual fúnebre para a celebração da morte de Noca. O trecho musical é sobreposto, de maneira dessincronizada, à oração dos presentes, que recitam o “Pai nosso” e a “Ave Maria”.

Essa inserção também apresenta duas seções formais contrastantes de oito compassos cada, mas dessa vez a melodia se desenvolve de maneira um pouco mais complexa: a seção A é construída basicamente no modo de Fá mixolídio, mas as notas lá bemol e si natural aparecem esporadicamente em notas de passagem e conexão; já a seção B é construída no modo de Lá eólio. Uma grande diferença desse trecho se comparado aos anteriores é que ele foi escrito em compasso composto, não muito usual para o estilo de música tradicionalmente tocado pelos grupos de pife.

The image shows a musical score for a group of instruments. It is divided into two systems. The first system includes three staves: Pife 1 (treble clef), Pife 2 (treble clef), and Bumbo (bass clef). The second system includes three staves: Pf 1 (treble clef), Pf 2 (treble clef), and B. (bass clef). The time signature is 6/8. The music consists of two sections, each 8 measures long. The first section is in the mode of F mixolydian, and the second section is in the mode of A aeolian. The flute parts have complex melodic lines with various intervals and accidentals, while the bumbo part provides a steady bass line.

Ex. 39 – Terceira aparição dos Grupos de Pifes, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (35m 23s).

### Cantorias

Ao todo, a trilha musical de *Seara Vermelha* apresenta quatro inserções de Cantorias diegéticas, sendo que todas elas estão diretamente ligadas à religiosidade.

A primeira, aos quinze minutos e dez segundos, ocorre na sequência que mostra o grupo caminhando rumo a Juazeiro para embarcar no navio para Pirapora. Eles estão enfileirados a cada duas pessoas e a câmera vai percorrendo pelos personagens e registrando os diversos diálogos um por um, como se eles estivessem acontecendo simultaneamente. Zefa está sozinha ao fim da fila e é a única que não conversa com ninguém pois está ocupada cantando uma cantoria religiosa. Não é possível compreender a letra da cantoria plenamente pois vamos ouvindo-a gradualmente em um longo *fade in*, sobreposto à faixa dos diálogos. O trecho da letra que é compreensível, pois a câmera já percorreu todos os personagens até chegar perto dela, é o seguinte:

“(…)  
 Nossa senhora,  
 Que o mundo vai se acabar  
 (...) anjo, atende essa velha  
 A tocar fogo no mar  
 (...)”

A segunda cantoria também é apresentada na voz de Zefa, que canta sozinha aos vinte e seis minutos e onze segundos. Durante a inserção, Noca, a menina que pisou em um espinho durante a caminhada, está passando muito mal e Zefa começa a dizer, em tom profético, que ela irá morrer. Em seguida ela começa cantar a seguinte letra:

“Quem parte, parte chorando  
E fico a vida inteira  
Vê se deixa o amor [ir] embora  
Que ele vai (...)”

A terceira cantoria diegética ocorre aos trinta e dois minutos e onze segundos do filme e difere drasticamente das duas primeiras. Ela é ouvida em uma festa popular em uma das fazendas em que o grupo pernoita em seu caminho. A festa é acompanhada de um ritual tradicional de Congada, com dança de espadas e fantasias completas. É exatamente durante essa sequência que Noca tem uma convulsão e falece.

A última cantoria diegética é ouvida aos cinquenta e um minutos e quatorze segundos, quando passa uma procissão próximo ao acampamento aonde o grupo passa a noite. Zefa é a primeira a ouvir e acordar, a seguir Jucundina também acorda e chama Jerônimo. Os três vão ao encontro da procissão e Zefa, que é irmã de Jucundina, segue seu rumo junto do comboio religioso, desfalcando mais uma vez o grupo inicial.

### Baiões Tradicionais

Ao longo do filme são ouvidas cinco inserções musicais de baiões mais tradicionais, tocados por sanfona e percussão típica (zabumba, triângulos, etc.), e elas se ramificam em três diferentes catalogações.

O Baião Tradicional I pode ser separado em Ia e Ib, sendo o primeiro localizado aos sete minutos e vinte e nove segundos, quando ocorre uma grande festa na fazenda pois haverá um casamento em breve. A sequência da festa serve de plano de fundo para pequenos polos de personagens serem mostrados conversando e contarem a história ao espectador. Primeiro vemos Marta e Vicente dançando e ele conta seus planos de juntar dinheiro para se casar com ela. Já em outro plano alguns homens se animam ao saber que seu patrão irá para festa, sem prever que ele chegará com a má notícia que mudará a vida de todos. Já o Ib, localizado em uma hora, treze minutos e três segundos, ocorre em outra festa na cidade de

Juazeiro, e consolida a relação do casal (Marta e Vicente). Na sequência, vemos os dois se afastando da parte mais movimentada da festa rumo a um beco vazio. Segundos antes de se beijarem ouve-se o apito do navio, que os separará permanentemente.

A música é ouvida diegeticamente em ambos os casos, como se estivesse sendo tocada na festa, ao vivo ou em um rádio. A construção musical da composição se baseia em três diferentes seções formais, comentadas individualmente a seguir:

- A) A primeira parte da música é composta por doze compassos e varia entre duas frases estruturais, uma em sol mixolídio e outra em sol mixolídio com quarta aumentada. A repetição das duas frases de dois compassos cada ocorre praticamente sem variação por toda a estrutura.
- B) A parte B tem dezesseis compassos e é inteiramente composta no modo de sol mixolídio. Seu perfil melódico é construído pela repetição de motivos rítmicos de notas repetidas em sequência.
- C) Assim como a seção anterior, a parte C também apresenta dezesseis compassos e está construída no modo de sol mixolídio. A principal característica dessa melodia é a grande ênfase nos saltos intervalares de quinta justa e as passagens com notas mais longas.

**A**

Acordeon

Triângulo  
Cowbell  
Zambumba

Percussão

7

Acord.

7

Perc.

**B**

13

Acord.

13

Perc.

19

Acord.

19

Perc.

25

Acord.

**A**

25

Perc.

31

Acord.

31

Perc.

37

Acord.

**B**

37

Perc.

43  
Acord. Perc.

49  
Acord. Perc.

55  
Acord. Perc.

61  
Acord. Perc.

67  
Acord. Perc.

73  
Acord. Perc.

79  
Acord. Perc.

85  
Acord. Perc.

Ex. 40 – Baião Tradicional Ia, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (7m 29s).

**A**

Acordeon

Triângulo  
Cowbell  
Zambumba

Percussão

7

Acord.

Perc.

**B**

13

Acord.

Perc.

19

Acord.

Perc.

25

Acord.

Perc.

**A**

31

Acord.

Perc.



37  
Acord. Perc.

43  
Acord. Perc. B

49  
Acord. Perc.

55  
Acord. Perc.

61  
Acord. Perc. A

67  
Acord. Perc.

73  
Acord. Perc.

Ex. 41 – Baião Tradicional Ib, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 13m 3s).

O Baião Tradicional II também pode ser ramificado em duas inserções, a IIa é ouvida aos onze minutos e quinze segundos e tem a mesma função das anteriores. Essa inserção é a música tocada imediatamente antes de Artur contar que a fazenda fora vendida,

acabando de vez com a primeira festa. Já a IIb ocorre em uma hora, trinta e cinco minutos e quinze segundos, quando o médico e um outro homem estão em um bar jogando e ele mostra que pretende violentar Marta em troca do atestado para que o pai dela possa continuar a viagem.

A música também é ouvida diegeticamente nas duas inserções, sendo a que a estrutura formal apresenta apenas duas seções, descritas a seguir:

- A) A primeira seção é constituída apenas por oito compassos e a melodia se desenvolve a partir do modo de si bemol lídio.
- B) Já a segunda parte da música apresenta dezesseis compassos, e o perfil melódico é construído por quatro frases de quatro compassos cada intercaladas: a primeira e a terceira em si bemol mixolídio e a segunda e a quarta em si bemol lídio.

Uma característica comum de ambas as partes formais é a condução rítmica das duas melodias em um “ritmo-motor” de colcheias. Vale comentar aqui também que o Baião Tradicional II é a música que serviu de material composicional de base para “Jequié”, como será demonstrado no Capítulo 3.


A única música que viria a ser gravada por Moacir Santos posteriormente e que aparece ao longo do filme é *Jequié*, tocada em cena do baile dos trabalhadores (...) (GOMES, 2009: 52).


The image displays a musical score for 'Baião Tradicional IIa' in 2/4 time, featuring two parts: Acord. (Acordão) and Perc. (Percussão). The score is divided into six systems, each with a measure number at the beginning of the Acord. staff and a corresponding measure number at the beginning of the Perc. staff.

- System 1:** Acord. starts at measure 1. Perc. starts at measure 1. Perc. includes specific instrument labels: Triângulo, Cowbell, and Zambumba.
- System 2:** Acord. starts at measure 7. Perc. starts at measure 7. A box labeled 'B' is positioned above the Acord. staff.
- System 3:** Acord. starts at measure 13. Perc. starts at measure 13.
- System 4:** Acord. starts at measure 19. Perc. starts at measure 19.
- System 5:** Acord. starts at measure 26. Perc. starts at measure 26. A box labeled 'A' is positioned above the Acord. staff.
- System 6:** Acord. starts at measure 32. Perc. starts at measure 32.


Ex. 42 – Baião Tradicional IIa, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (11m 15s).


A

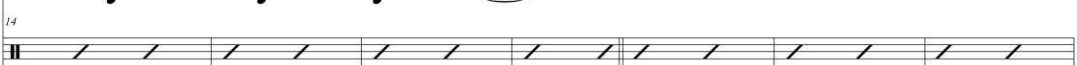
Acord. 

Percussão 
  
 Triângulo  
 Cowbell  
 Zambumba


7 


Perc. 


14 


Perc. 

B


21 


Perc. 

27 


Perc. 

A

34 

Perc. 

40 

Perc. 

Ex. 43 – Baião Tradicional IIb, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 35m 15s).

A última inserção similar foi chamada aqui de Baião Tradicional III e ela é uma exceção à todas as anteriores, isso por ser a única dentre os baiões que não é inserida diegeticamente, ou seja, a ouvimos fora do contexto das festas ou bares em que as outras são apresentadas. Na sequência em que o trecho é ouvido, em uma hora, vinte e quatro minutos e vinte e nove segundos, vemos Filó, uma antiga amante do médico da cidade, aparecer na casa dele e não ser recebida. Percebe-se todo rancor entre os personagens, e também que sua história está se repetindo com Marta.

A inserção ouvida é um trecho curto, de apenas dezesseis compassos, ou seja, ela é possivelmente apenas uma seção formal de uma composição mais extensa. A melodia, em modo mixolídio de ré bemol, é constituída de quatro frases de quatro compassos cada, concatenadas ao estilo “pergunta-resposta”.

The image displays a musical score for 'Baião Tradicional III' in 2/4 time, featuring an accordion and percussion. The score is divided into three systems, each with a treble clef staff for the accordion and a bass clef staff for the percussion. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system (measures 1-5) shows the accordion playing a melodic line and the percussion providing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 6-11) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 12-16) concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

Ex. 44 – Baião Tradicional III, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 24m 29s).

### Tango no bar

A única outra inserção musical diegética que ocorre em um bar é o tango ouvido em uma hora, quarenta e oito minutos e onze segundos. Na sequência em questão, Filó, a amante do médico, leva Marta a uma boate que, ao que parece, serve de ponto de prostituição na cidade. Ao sentarem, ela pede “uma cachaça”, e a construção audiovisual sugere que Marta, agora desamparada pela família, seguirá sua vida como prostituta.

A música ajuda a sugerir tais constatações pelo caráter boêmio impregnado à composição. Também é interessante pensar na referência, única em todo o filme, à música não brasileira, como retrato dúbio entre modernização ou corrompimento da vida sertaneja.

A instrumentação da composição é enxuta, como um grupo que possivelmente tocaria ao vivo na cena, as melodias se intercalam entre um violino e um acordeom (ou bandoneón, instrumento típico portenho), sendo que um piano permeia a harmonia de maneira tímida. São ouvidas apenas duas seções formais diferentes, alocadas na tradicional forma ABA, sendo lá menor a tonalidade principal do trecho. A seção B forja uma modulação para o quarto grau menor, mas rapidamente retorna para a tonalidade original. No que tange à interpretação, percebe-se um contraste muito interessante entre uma sonoridade mais destacada e outra mais fluida, característica ao gênero retratado.

Ex. 45 – Tango no bar, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 48m 11s).

Uma curiosidade dessa inserção musical é que ela dialoga de maneira não totalmente clara com a personagem Élide Gay Palmer, pois a atriz é argentina e em dois momentos na trilha a música apresenta uma “fricção” entre a linguagem da música brasileira

com a do tango portenho: aqui o mais tradicional e mais adiante, no Trecho Orquestral XI, o estilo orquestral de Astor Piazzolla.

### - “Tema da Marta”

Na escassa bibliografia que trata da trilha do filme, pode-se encontrar algumas argumentações que indicam que João Gilberto, músico que inclusive indicou Moacir Santos ao diretor, teria composto uma canção para o filme com letra do próprio Jorge Amado, autor do livro do qual o filme se baseia.

O título original de Undiú é Lamento da Morte de Dalva na Beira do Rio São Francisco, em Juazeiro. Foi composta no final dos anos 50 para integrar a trilha-sonora Seara Vermelha. O filme, baseado no romance de mesmo título de Jorge Amado, foi dirigido por Alberto D'Aversa em 1963. D'Aversa, um italiano que se radicou em São Paulo e trabalhou no Teatro Brasileiro de Comédia, chamou o maestro Moacir Santos para fazer a trilha-sonora. Ele pôs Lamento da Morte de Dalva no filme, mas esqueceu de colocar nos créditos que Jorge Amado fizera a letra. João Gilberto a gravou, com o título de Undiú, no seu álbum de 1973. Dos versos de Jorge Amado, restou uma palavra: "undiú" (CONTI, 2010: 1).

O álbum branco de João Gilberto (anos 70 do século passado) inclui um tema instrumental de sua autoria, interpretado com solfejos e violão: “Undiú”. Não foi divulgado na época que o tema fazia parte da trilha sonora do filme “Seara vermelha”, de Alberto d’Aversa (1964), baseado no romance homônimo de Jorge Amado, e que possuía letra do romancista (SILVA, 2012: 1).

Uma linda canção “Lamento do Vicente” – música de João Gilberto e letra de Jorge Amado é nota saliente da parte musical (MENEZES, 1963: 6).

SILVA chega a apresentar a seguinte letra, transcrita pelo grupo de teatro “Ô de Casa”, quando encenou o espetáculo *Jorge Amado de Todos*:

“Tão triste só  
Marta a penar  
De noite, de penar.  
Só eu sei, Meu Deus!  
O meu Amor morreu, morreu.  
Não volta mais, morreu.

Cadê Marta, meu Deus?  
Marta pra mim morreu,  
Não vou ver nunca mais” (SILVA, 2012: 1).

Contudo, ao transcrevermos a letra do próprio filme pudemos perceber algumas pequenas diferenças, bem como a existência de um outro verso anterior a esse:

“Sozinho no mundo  
Noite foi,  
Foi noite de penar  
O meu amor morreu, morreu.  
Não volta nunca mais

Cadê Marta, meu Deus?  
Marta pra mim morreu,  
Não vou ver nunca mais

Tão triste só  
Marta a penar  
Que noite de penar.  
Só eu sei, Meu Deus!  
O meu amor morreu, morreu.  
Não volta mais, morreu

Cadê Marta, meu Deus?  
Marta pra mim morreu,  
Não vou ver nunca mais”

Também foi possível identificar em um manuscrito de Moacir Santos um esboço da melodia do “Tema da Marta”, como ele mesmo chamou.



Figura 5 – “Tema da Marta”, Caderno Pré-*Coisas*, c. 1960. Acervo MS (DIAS, 2010).

Esse fato acaba tornando dúbia a informação sobre qual é o compositor da canção, pois a falta de documentação que ateste tais questões gera confusão, apesar de os Créditos Iniciais do filme mostrarem que a composição seria de João Gilberto com letra de Jorge Amado. Seria esse esboço apenas a anotação da melodia de João Gilberto, ou a composição do próprio Moacir? Não pretendemos responder a essa pergunta na presente dissertação, mas de fato uma pesquisa mais específica pode ser desenvolvida em outro momento.



Na trilha do filme, a canção é apresentada por voz e violão e ocorre em dois momentos, em ambos ela tem a peculiar função de “voz do narrador”. A primeira é ouvida em uma hora, dez minutos e oito segundos, exatamente quando Vicente pede a mão de Marta em casamento a seus pais. É muito interessante que a música aqui é usada para contradizer o que se vê no plano imagético e da narrativa, pois tudo parece correr bem e os personagens demonstram grande felicidade com o ocorrido, contudo, a canção extra-diegética funciona como um aviso ao espectador que algo está errado.

**Lento**

Violão

C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C C9 C C9 C Gsus7 C Gsus7

Voz masc.

So-zi - nho no mun - do noi - te foi foi noi - te de pe - nar o meu a - mor mor - reu mor - reu não vol - ta nun - ca mais

**Andamento rápido**

Voz masc.

C Gm6 C Gm6 C(#11) C9 C C(#11)

Ca - dê Mar - ta meu Deus Mar - ta pra mim mor - reu não vou ver nun -

**Lento**

Voz masc.

C9 C C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7

ca mais tão tris - te só Mar - ta, a pe - nar que noi - te de pe - nar só

Voz masc.

C C9 C C9 C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C

eu sei meu Deus o meu a - mor mor - reu mor - reu não vol - ta mais mor - reu

**Andamento rápido**

Voz masc.

C Gm6 C Gm6 C(#11) C9 C C(#11) C9

Ca - dê Mar - ta meu Deus Mar - ta pra mim mor - reu não vou ver nun - ca mais

**Lento**

VI.

Ex. 46 – Primeira aparição do “Tema da Marta”, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 10m 8s).

A segunda e última aparição do “Tema da Marta” acontece durante os Créditos Finais, logo após Marta ser deixada para trás por sua família para ser prostituta em Juazeiro. Dessa vez, a canção passa do total antagonismo da primeira inserção para a paralelização fiel da ação. Nessa segunda aparição apenas o segundo verso e o refrão são executados.

**Lento**

C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C Csus6 C C9 C C9

Voz masculina

**Andamento rápido**

C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C C Gm6 Gm6

Voz masc.

*rit.*

C(#11) C9 C C(#11) C9 C

Voz masc.

Ex. 47– Segunda aparição do “Tema da Marta”, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 52m 5s).

Musicalmente, pode-se perceber a contraposição de duas seções formais contrastantes em vários parâmetros: A parte A é composta em dó maior, com um ritmo melódico constante de colcheia pontuada e semicolcheia, sendo harmonizado basicamente pelo primeiro grau maior (C) e pelo quinto grau com quarta suspensa (Gsus7). Já a seção B se desenvolve no modo mixolídio com quarta aumentada de dó, em andamento mais acelerado e harmonizado pela mesma relação de I-V, mas agora sendo o primeiro grau maior (C, C9 ou C(#11)) e o quinto grau menor com sexta maior (Gm6).

### - Trechos Orquestrais

O presente tópico pretende descrever e analisar uma série de inserções musicais que chamamos de Trechos Orquestrais, por apresentarem características de instrumentação semelhantes. Todos os trechos foram catalogados e nomeados de acordo com o tipo de material temático e composicional, de maneira a facilitar o entendimento da macro estrutura da trilha.

### Trecho Orquestral I

O Trecho Orquestral I é o principal tema da trilha de *Seara Vermelha*, marcando presença em nove inserções, que nomearemos por letras minúsculas em ordem alfabética.

Ia – A primeira aparição ocorre já no primeiro segundo do filme, junto dos Créditos Iniciais. Por esse motivo ele já estabelece a importância do tema para o contexto da trilha, pois logo na abertura da produção, grande destaque é dado ao material composicional. O trecho é usado também para apontar culturalmente a temática do filme, tanto pela música quanto pelas imagens. Ambos retratando tradições do nordeste brasileiro, como motivos melódicos e gravuras<sup>38</sup> dos retirantes, intercaladas com o texto dos créditos. Infelizmente a qualidade da nossa cópia digital do filme está ruim exatamente durante os Créditos Iniciais, falhando tanto a imagem quanto o som, o que impossibilitou uma descrição mais aprofundada da inserção musical. Contudo, ao que pudemos perceber, o Trecho Orquestral Ib apresenta uma estrutura composicional bastante similar.

Ib – É ouvida aos doze minutos e vinte e sete segundos, assim que a notícia da venda da fazenda é dada na festa. O plano muda imediatamente para o dia seguinte, quando todos estão arrumando suas coisas e uma multidão toma seu caminho a pé pelo sertão. Ou seja, a trilha nesse momento marca o início da jornada dos retirantes.

A composição está estruturada na seguinte forma: Intro ABA'B'. Sendo que a introdução é desenvolvida a partir do primeiro motivo da seção A, dando unidade ao trecho. A parte A têm a melodia apresentada por um corne inglês, com o acompanhamento na percussão (de alturas definidas e não definidas simultaneamente). A seção B é composta de duas linhas complementares, ao corne inglês e ao fagote, que formam uma melodia única. Na seção A' a linha melódica da seção A aparece modificada, agora executada por um bloco de sopros e cordas, sendo possível ouvir uma melodia secundária que faz uma espécie de contraponto e a percussão que só acentua o segundo tempo, como em um ritmo de samba. Já na seção B' a percussão se estabelece mais próxima do rítmico do baião e a melodia vai para o naipe de cordas arcadas em oitavas, além disso, uma estrutura de “pergunta-resposta” se cria entre as cordas e o xilofone, tendo os sopros a função de *background* rítmico-harmônico.

---

<sup>38</sup> Todas as gravuras foram feitas por Carlos Scliar (1920-2001), artista plástico brasileiro com uma enorme produção nas mais diversas técnicas.

**Intro**

Corne Inglés *mf*

Fagote *f*

Cordas *f*

Caixa Bumbo *mp*

**A**

C. Inglês *f*

Fgt. *f*

Xil. *f* *mp* *mf*

Perc. *f* *p* *mf*

Improvisando:

**B** **A'**

C. Inglês *f*

Fgt. *f* *mp*

Sopros *f*

Cordas *f* *mp*

Cx. B. *mf*

Perc. *p* *mf*

The image displays a musical score for an orchestral excerpt. It is organized into three systems of staves. The first system (measures 22-28) includes parts for Fgt. (Bassoon), Sopros (Soprano), Cordas (Strings), Cx. B. (Cello/Double Bass), and Xil. (Xylophone). A key signature change to B major is indicated by a box labeled 'B' above the first staff. The second system (measures 29-35) continues with the same instruments, featuring a dynamic marking of *mf* for the Xylophone. The third system (measures 42) shows the Sopros and Cordas parts. The score contains various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings.

Ex. 48 – Trecho Orquestral Ib, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (12m 27s).

Ic – Esta inserção, presente aos dezessete minutos e quarenta segundos, pode ser considerada como uma extensão do Trecho Orquestral Ib, pois ainda acompanha o início da caminhada do grupo. Musicalmente, a composição é idêntica ao início da seção A' do Trecho Orquestral Ib, porém com um andamento mais lento e carregado.

The image displays a musical score for an orchestral excerpt. It consists of six staves, each representing a different instrument or section. The time signature is 2/4. The Piccolo staff is mostly silent, with a final measure containing a sharp note and a dynamic marking of *f*. The Fagote staff begins with a dynamic marking of *mp* and features a triplet in the final measure. The Sopros staff starts with a dynamic marking of *f*. The Violino I and Violino II staves also begin with a dynamic marking of *f*. The Viola and Violoncelo staves start with a dynamic marking of *mp* and include a triplet in the final measure. The Caixa and Bumbo staff is marked with a dynamic of *mf* and shows a rhythmic pattern of quarter notes.

Ex. 49 – Trecho Orquestral Ic, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (17m 40s).

Id – Ainda no início da caminhada, Noca pisa em um espinho enquanto procurava sua gata que fugira. Ao encontrar o animal o grupo decide se o deixa para trás, por ser “uma boca a mais”, ou segue com ele. Quando o assunto é resolvido e eles retomam viagem, o Trecho Orquestral Id é iniciado, aos dezenove minutos e dez segundos.

A composição é estruturada em duas partes: uma pequena introdução nas cordas arcadas que valoriza o intervalo de quarta justa; e uma seção mais longa na qual se desenvolve o tema principal, essa melodia é executada por um saxofone tenor e um violoncelo na primeira exposição, sendo que na repetição os violinos entram dobrando oitava acima. O perfil melódico está repleto de síncopas em um andamento bem marcado, e destaca-se também a valorização do intervalo de quarta justa no motivo principal do tema.

Ex. 50 – Trecho Orquestral Id, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (19m 10s).

Ie – O trecho é ouvido aos vinte e seis minutos e quarenta e cinco segundos, logo depois do grupo retomar a caminhada após passar a noite acampados. Noca já não consegue mais andar e é carregada dentro de um cesto pelo burro de carga que os acompanha. Vê-se o grande sofrimento de todos os personagens em *close-ups* de suas faces em uma sequência de planos curtos. Ao final do trecho eles encontram uma fazenda que os acolhe para passar a noite.

A composição apresenta uma grande orquestração e têm três seções formais bem definidas, que se organizam na estrutura ABC. A primeira seção tem uma métrica ternária por todo o trecho. O acompanhamento é executado nas cordas em pizzicato com um xilofone dobrando, além das cordas graves com baixo pedal em ostinato. Depois de oito compassos e do acompanhamento fixado no ouvinte, ouvimos a sutil entrada da melodia principal de todos os Trechos Orquestrais I em um saxofone tenor, adaptada à nova roupagem do compasso composto.

Na parte B da música, de volta em compasso binário simples, o naipe de cordas inicia a melodia principal que estava “escondida” no saxofone, mas agora com o som sendo produzido por arcadas. Uma percussão de baião também é adicionada, gerando contraste com a seção anterior que não continha nenhuma percussão de alturas não definidas. O xilofone agora é usado apenas nas pausas da melodia principal, comentando com uma linha melódica

auxiliar. Além disso, os sopros são blocados formando acordes de acompanhamento. Ou seja, essas duas últimas seções são muito similares à parte final do Trecho Orquestral Ib.

A última seção formal da composição se inicia com bastante densidade textural, pois os sopros adquirem mais vigor rítmico, separados entre a linha grave do trombone baixo e os blocos. A percussão deixa de executar o ritmo característico do baião para executar semínimas em todos os tempos e o xilofone passa a complementar o acompanhamento rítmico com uma série de colcheias no contratempo. A finalização do trecho se dá com uma intervenção em andamento livre do xilofone acompanhado de um trêmolo ao violino.

A

Piccolo

Violino I  
Violino II

Viola  
Violoncello

Xilofone

10

Pic.

Sopros

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

Xil.



**B**

Sopros

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

Cx.  
B.

Xil.

*mf*

**C**

Tpt.

Sopros

Tbn. B.

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

Cx.  
B.

Xil.

*rall.*

*ad lib*

*mp*

Ex. 51 – Trecho Orquestral Ie, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (26m 45s).

If – Ao amanhecer eles tomam a estrada mais uma vez e imediatamente o Trecho Orquestral é ouvido, aos trinta e sete minutos e um segundo. Novamente a fraqueza dos personagens é enfatizada, especialmente das crianças, que estão cansadas e famintas.

A composição é muito semelhante ao Trecho Orquestral Id, a única diferença é que ouvimos a primeira exposição da melodia em um saxofone tenor solo, em seguida um violoncelo é somado em uníssono e por fim um violino entra no arranjo dobrando a melodia uma oitava acima.

The musical score for Ex. 52, Trecho Orquestral If, is presented in a multi-staff format. It begins with a tempo marking of 'Lento'. The first staff is for Sax Tenor, starting at measure 1 with a melody in the bass clef, marked 'mf'. The second staff is also for Sax Tenor, starting at measure 9. The third staff is for Sax Tenor, starting at measure 16. The fourth staff is for Violin (Vln.), starting at measure 16. The fifth staff is for Violoncello (Vc.), starting at measure 16. The sixth staff is for Sax Tenor, starting at measure 24. The seventh staff is for Violin (Vln.), starting at measure 24. The eighth staff is for Violoncello (Vc.), starting at measure 24. The score includes dynamic markings 'mf' and 'mp', and a 'rall.' marking at measure 24.

Ex. 52 – Trecho Orquestral If, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (37m 1s).

Ig – Depois de uma breve parada para se alimentarem da carne de uma cobra, caçada no caminho, eles retomam mais uma vez a caminhada. E é nesse ponto, aos cinquenta e sete minutos e quarenta e oito segundos, que a música volta. A composição vai se tornando “macabra”, como se algo ruim fosse acontecer, e repentinamente uma das mulheres desmaia.

Começa semelhante às inserções com maiores orquestrações, mas com a percussão é ressaltada nessa composição de forma bastante interessante: além da execução ser mais forte em intensidade ela “endurece” a interpretação. A construção da melodia se baseia nitidamente no perfil melódico dos trechos anteriores, utilizando-se da mesma sequência de notas mas com outra figuração rítmica e intenção dramática. Depois desse trecho mais imponente, o arranjo muda drasticamente de sonoridade, agora, ouvimos uma melodia em uníssono nas madeiras graves com intervenções de violinos no agudo em trêmolo, sendo o intervalo de quarta justa bastante valorizado no processo composicional, assim como nas inserções anteriores do Trecho Orquestral I.

The musical score is divided into two systems. The first system, marked **Moderato**, includes staves for Sopros (Soprano), Cordas (Strings), and Caixa Bumbo (Drum). The Soprano part begins with a **f** dynamic. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The drum part features a consistent eighth-note pattern. The second system, starting at measure 9, is marked **Lento** and includes staves for Fgt. (Flute), Sopros, Cordas, and Cx. B. (Drum). The tempo changes to **Lento** with a *rit.* (ritardando) marking. The flute part enters with a melody in **mp** (mezzo-piano) dynamics. The strings and drum parts continue their patterns from the first system.

The image shows a musical score for three instruments: Fagot (Fgt.), Sopros (Sopros), and Cordas (Cordas). The score is in bass clef for the first two staves and treble clef for the third. It features a melodic line in the Fagot and Sopros parts, with a 'rit.' marking and a 'f' dynamic marking. The Cordas part is marked 'mp' and features a tremolo pattern in the upper register.

Ex. 53 – Trecho Orquestral Ig, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (57m 48s).

Ih – Essa que é a penúltima inserção do Trecho Orquestral I ocorre em uma hora, vinte minutos e quarenta e quatro segundos, quando Ernestinho, o bebê, morre no barco que os leva a Pirapora.

Musicalmente, o trecho é uma desconstrução do motivo inicial do tema principal de todos os Trechos Orquestrais I, na qual Moacir compõe uma inserção musical magistralmente atrelada ao plano imagético e narrativo. A composição é constituída basicamente por suas seções: a primeira, introdutória, é tocada exclusivamente por um violino em trêmolo *sul ponticello*, em um modo maior com quarta aumentada (como o sétimo grau não pode ser ouvido nenhuma vez é impossível determinar o modo com exatidão). E uma seção B executada por sopros e percussão: um tambor grave toca constantemente todas as semínimas enquanto uma melodia em oitavas executadas por clarinete e clarone traça um perfil arpejado em formato de “onda”, pontuado por blocos de sopros nas pausas entre as frases.

Violino *ad lib*

Moderado

Sopros

Cl. Cln.

B.

*mf*

*mp*

*mp*

Ex. 54 – Trecho Orquestral I<sup>h</sup>, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 20m 44s).

Com relação especificamente à essa inserção, foi possível encontrar no caderno de apontamentos manuscrito por Santos (e resgatado pela Andrea Ernest Dias) um esboço dessa composição, já muito similar ao resultado da trilha.

Figura 6 – Reprodução de manuscrito de Moacir Santos. Caderno Pré-Coisas, c.1960. Acervo MS (DIAS, 2010)

li – A última inserção do Trecho Orquestral I acontece em uma hora, quarenta e dois minutos e quarenta segundos, quando Jucundina espera por Marta na porta de sua casa

logo após sua filha se submeter ao médico para ajudar a família, traçando definitivamente o rumo da família.

De todos os Trechos Orquestrais I, esta é a composição mais melancólica e carregada emocionalmente, sendo essa mudança reflexo da construção narrativa. A sequência de Trechos Orquestrais com mesmo material temático é fechada de forma bastante dramática, induzindo o espectador a crer que as coisas vão mal para os personagens. A composição se inicia com um duo de violoncelo e clarone, de maneira semi-contrapontística e logo a melodia passa para um trombone, acompanhado por uma “cama” de cordas em trêmulo. A mesma sonoridade semi-contrapontística é retomada mais à frente, mas dessa vez com um clarinete e um violino. Nos compassos finais do trecho, podemos ouvir o perfil melódico do Trecho Orquestral VII dobrado no clarone e no violoncelo, criando um ponto de fricção entre as duas composições, já que a representação dramática de ambas se encontra sobreposta na narrativa fílmica.

Lento

The musical score is arranged in six staves. The top two staves are for Clarone and Violoncelo, both in bass clef. The Clarone staff starts with a rest, followed by a melodic line with triplets and a *mf* dynamic. The Violoncello staff starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with triplets. The next three staves are for Cln., Tbn., and Vln. The Cln. staff has a rest. The Tbn. staff has a melodic line with a *mf* dynamic. The Vln. staff has a rest. The bottom staff is for Vc., which has a chordal accompaniment with a *mp* dynamic. The score is marked 'Lento' and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Ex. 55 – Trecho Orquestral Ii, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 42m 40s).

Ou seja, todas as inserções do Trecho Orquestral I se relacionam diretamente com a jornada da família, seja literalmente, mostrando-os em sua caminhada, ou metaforicamente, quando novos rumos são traçados por conta da morte do bebê no navio e da atitude de Marta, de se entregar ao médico em troca do atestado do pai.

### Trecho Orquestral II

Essa inserção da trilha musical ocorre aos vinte e dois minutos e sete segundos e ajuda a construir o perfil da personagem tida como louca, Zefa. Em certo ponto a família cruza com o caminho de outro grupo que também ruma para São Paulo e ambos montam acampamento juntos para passar a noite. O líder do outro grupo começa a falar sobre um “homem santo”, um beato que o povo crê estar fazendo milagres pelo sertão. Zefa entra em êxtase ao ouvir tal história, pois ela sempre se mostrou muito religiosa, fazendo os dois grupos ficarem bastante assustados com sua atitude.

A composição tem uma característica melancólica, devido ao seu andamento lento. A instrumentação de cordas em uníssono/oitavas lembra muito a construção das inserções diegéticas de coro religioso, como um simulacro de uma procissão.

**Lento cantabile**

Violino I  
Violino II

Viola  
Violoncello

7

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

15

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

Ex. 56 – Trecho Orquestral II, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (22m 7s).

### Trecho Orquestral III

O seguinte Trecho Orquestral está localizado aos trinta e quatro minutos e quarenta e seis segundos do filme e se sobrepõe ao som diegético da festa de maneira muito dramática. Isso acontece pois Noca está agonizando com seu ferimento infeccionado e, sem possibilidade de tratamento, falece no local.

A inserção é composta para um grupo de câmara misto de cordas e sopros: violoncelo, violino e piccolo. O andamento lento e a melodia em modo de sol dórico concede ao trecho um caráter mais fúnebre e religioso. Também é curioso que Santos tenha trabalhado o trecho em um contraponto tonal ao estilo barroco, com repetição de motivos como em um fugato e grande independência entre as vozes.



Ex. 57 – Trecho Orquestral III, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (34m 46s).

#### Trecho Orquestral IV

A presente inserção musical é ouvida aos quarenta e um minutos e cinquenta e dois segundos e representa muito bem o encontro escondido do casal Gertrudes e Agostinho. No meio da noite eles se afastam de onde todos dormem e fazem sexo, consolidando sua relação, que será descoberta mais a diante.

Este é o único Trecho Orquestral com uma sonoridade mais tradicional e explícita de baião. E essa sonoridade foi alcançada por uma série de detalhes da composição, como por exemplo:

- Os sopros executam a “clave” rítmica tradicional de baião, que depois é dobrada pela percussão.
- A melodia é executada pelos segundos violinos na região médio-grave do instrumento, construída no modo mixolídio com quarta aumentada, também bastante tradicional ao gênero.
- Os primeiros violinos executam um ritmo complementar ao acompanhamento dos sopros em uma nota pedal, mas com mais atividade rítmica, em um padrão de semicolcheias e pausas de semicolcheia. Sendo que essa “camada” da

orquestração dá uma fluidez muito especial ao acompanhamento de maneira geral, que também é somado às notas longas na flauta e fagote.

Musical score for Flauta, Fagote, Sopros, Violino I, Violino II, and Percussão. The score is in 2/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Flauta part starts with a *p* dynamic and features long, sustained notes. The Fagote part also starts with a *p* dynamic and features long, sustained notes. The Sopros part features a *mp* dynamic and includes a *pizz.* marking. The Violino I part features a *mp* dynamic and includes a *pizz.* marking. The Violino II part features a *mf* dynamic. The Percussão part features a *p* dynamic.

Musical score for Fl., Fgt., Sopros, Vln. I, Vln. II, and Perc. The score is in 2/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The Fl. part starts with a *p* dynamic and features long, sustained notes. The Fgt. part also starts with a *p* dynamic and features long, sustained notes. The Sopros part features a *mp* dynamic and includes a *pizz.* marking. The Vln. I part features a *mp* dynamic and includes a *pizz.* marking. The Vln. II part features a *mf* dynamic. The Perc. part features a *p* dynamic.

Ex. 58 – Trecho Orquestral IV, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (41m 52s).

### Trechos Orquestrais Va, Vb e Vc

As três inserções, que chamamos aqui de Trecho Orquestral V, são trechos de curta duração e que não chegam a se relacionar ou mesmo estruturar uma forma reconhecível. Todas apresentam processos composicionais diferentes e têm a função de pontuar uma ação ou sofisticar uma transição entre planos.

O Trecho Orquestral Va é ouvido aos cinquenta e cinco minutos e quarenta e dois segundos e se passa durante a caminhada pelo sertão. Depois da fome, o grupo encontra e captura uma cobra, que servirá de alimento para todos. Na sequência, os homens estão cortando o animal no chão. A composição é bastante curta, e nela ouvimos um naipe de cordas em uníssono executando uma melodia repleta de notas repetidas e, ao final, somam-se alguns instrumentos de sopro no anacruse que leva ao último acorde.

Ex. 59 – Trecho Orquestral Va, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (55m 42s).

Já no trecho Vb, localizado em uma hora, quarenta e seis minutos e trinta e seis segundos, Jerônimo descobre que sua filha, Marta, havia consentido sua virgindade ao médico e lhe dá tapas no rosto. A inserção musical é composta por uma seção de cordas e piano, porém, por conta do trecho ser muito curto e a escrita rítmica ser bastante confusa e rápida, o trecho não é muito definido auditivamente.

Presto

The musical score is divided into two systems. The first system consists of two staves: 'Cordas/Sopros' (top) and 'Piano' (bottom). The 'Cordas/Sopros' staff begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on a quarter rest, marked with a forte 'f' dynamic. The 'Piano' staff also begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on a quarter rest, marked with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The second system also consists of two staves: 'Cordas/Sopros' (top) and 'Pno.' (bottom). The 'Cordas/Sopros' staff continues the melodic line from the first system. The 'Pno.' staff begins with a whole rest, followed by a complex, fast melodic line marked with a forte 'f' dynamic. The tempo is marked 'Presto' at the beginning of the first system.

Ex. 60 – Trecho Orquestral Vb, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 46m 36s).

O terceiro e último trecho, o Vc, é ouvido nos segundos finais do filme, em uma hora, cinquenta e um minutos e cinquenta e dois segundos, quando Marta cospe na lente da câmera indignada. É interessante a escolha do diretor em dialogar explicitamente com o espectador nesse plano, pois a ação acaba assumindo uma significação extra narrativa. Ou seja, quando Marta cospe na cara de quem assiste, metaforicamente, ela também quer dizer: “e vocês aí, não farão nada?”. Revelando, de certa forma, a passividade da classe mais favorecida (a que pode ir ao cinema, por exemplo) frente aos problemas sociais da “realidade paralela” que se passa em determinados pontos de seu próprio país. Uma grande massa orquestral executa essa composição em uníssono rítmico, com uma melodia ascendente com

grande ênfase na nota longa final, único intervalo descendente. Por isso, o trecho tem um caráter bem conclusivo e se adequa bem à sequência em que está inserido.

Ex. 61 – Trecho Orquestral Vc, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 51m 52s).

### Trecho Orquestral VI

Esse trecho é ouvido em uma hora, três minutos e cinquenta e seis segundos, quando o casal Gertrudes e Agostinho fica para trás enquanto o resto do grupo segue viagem. Ambos prometem se casar, em memória à mãe dela, Dinah, que morrerá na estrada.

O início da inserção é composto por um naipe de madeiras com melodias muito movimentadas e bastante direcionais tonalmente, concluindo juntas no modo de dó maior. Logo em seguida uma seção executada nas cordas é conectada, um violino e um violoncelo executam uma dobra rítmica em intervalos de terça e sexta, com uma espécie de “comentário” dos sopros (piccolo e clarinete) nas pausas. A interpretação da melodia pelas cordas arcadas é extremamente expressiva, dando à sequência uma ideia da saudade da separação dos membros do grupo.

Ex. 62 – Trecho Orquestral VI, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 3m 56s).

### Trechos Orquestrais VIIa, VIIb e VIIc

É dividido em três inserções, localizados em uma hora, vinte e nove minutos e cinco segundos; uma hora, trinta e sete minutos e trinta segundos; e uma hora, trinta e nove minutos e cinquenta e três segundos, respectivamente. Sendo as inserções usadas para representar uma determinada ação, como um *leitmotiv*.

A sequência em que o VIIa é inserido é carregada de tensão, pois vê-se o médico abusando de Marta em seu consultório, quando deveria apenas atestar sua saúde para poder embarcar rumo a São Paulo com a família. O Trecho Orquestral VIIb retoma a mesma tensão do trecho anterior, quando o médico está novamente abusando de Marta, que agora se tornou empregada em sua casa para ajudar com as despesas durante a estadia na cidade. A terceira inserção é o Trecho Orquestral VIIc, que mostra Marta saindo de sua casa instantes antes de ir até a casa do médico pela última vez.

Além dessas três inserções, comentadas acima, o Trecho Orquestral VII se mistura na composição de duas outras inserções: o Trecho Orquestral VIII, em uma hora, quarenta minutos e onze segundos e o Trecho Orquestral II, em uma hora, quarenta e dois minutos quarenta segundos. Um ocorre imediatamente antes de Marta ir até o médico e consentir o abuso em troca da “papeleta” de seu pai, e o segundo é ouvido quando ela volta para sua casa e mostra o atestado médico à sua mãe, fazendo-a intuir o que acabara de ocorrer.

Musicalmente, o Trecho Orquestral VIIa se inicia com um piano no grave e vão somando-se cordas e sopros em uníssono à mesma linha, constituindo um grande ostinato, sendo que a extensão e a densidade instrumental vão crescendo ao longo da composição. A seguir um solo de clarinete é sobreposto ao ostinato de acompanhamento, com uma melodia bem angular e dissonante, gerando contraste com as outras camadas do arranjo.

Sopros

Piano

Sopros

Cordas

Pno.

Cl.

Sopros

Cordas

Pno.

Cl.

Pno.

Cl. 34

Pno. 34

Cl. 47

Cordas 42

Pno. 47

Ex. 63 – Trecho Orquestral VIIa, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 29m 5s).

A segunda inserção, VIIb, é idêntica à anterior, mas uma diferença pode ser percebida: não existe o solo de clarinete, instrumento esse que só aparece no último compasso em uma frase descendente que intercala com o clarone.

Sopros 7

Piano 7

Cordas 7

Pno. 7



Musical score for Sopros, Cordas, and Pno. starting at measure 15. The Soprano part has a melodic line with triplets. The Strings and Piano parts provide accompaniment.

Musical score for Sopros, Cordas, and Pno. starting at measure 24. Similar to the previous system, but with different melodic and accompaniment patterns.

Musical score for Cl., Sopros, Cordas, and Pno. starting at measure 32. Includes a Clarinet part and a 'Clarone' marking.

Ex. 64 – Trecho Orquestral VIIb, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 37m 7s).

Já o Trecho orquestral VIIc, último da série de três inserções, é o mais curto de todos. Nele, o acompanhamento em ostinato segue idêntico, mas apenas nas cordas desta vez. Outra diferença é que um oboé faz o solo que anteriormente era do clarinete, gerando um certo estranhamento.

Oboé

Cordas

Ob.

Cordas

Ex. 65 – Trecho Orquestral VIIc, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 39m 53s).

### Trecho Orquestral VIII

Na sequência em que se passa o Trecho Orquestral VIII, em uma hora, quarenta minutos e onze segundos, Marta se vê desesperada com sua situação e segue para a casa do médico para “resolver” os problemas da família.

A composição apresenta uma intensa alternância na instrumentação entre sopros e cordas, tudo bem demarcado pela percussão de um tambor grave. O ostinato do acompanhamento é construído no modo mixolídio com quarta aumentada, e resulta em uma sonoridade bastante agressiva. Após alguns compassos, uma melodia em notas longas nos violinos é sobreposta em uma nova camada do arranjo. Como já comentado, fragmentos do Trecho Orquestral VII são incorporados à composição no início e no fim da inserção, já que ambos os trechos fazem parte da mesma construção narrativa.

A

Piccolo

Sopros I

Sopros II

Percussão

Tambor grave:

*mf*

The image shows a musical score for an orchestral excerpt. It consists of two systems of staves. The first system (measures 8-14) includes parts for Piccolo, Sopros I, Sopros II, Tbn., Cordas, and Perc. The key signature has one flat. Dynamics include *p*, *mp*, *f*, and *mf*. A box labeled 'B' is above measure 8. The second system (measures 15-18) includes parts for Sopros I, Sopros II, Tbn., Cordas, and Perc. A box labeled 'C' is above measure 15. The dynamic *mp* is indicated below the percussion staff in this system.

Ex. 66 – Trecho Orquestral VIII, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 40m 11s).

### Trecho Orquestral IX

O Trecho Orquestral IX é ouvido em uma hora, quarenta e quatro minutos e dezoito segundos, e se passa quando alguns homens estão jogando cartas e apostando dinheiro na porta da casa da família. De supetão vemos um desentendimento entre João Pedro e outro homem, quando ele acusa o jogador de tê-lo roubado. Para ferir João Pedro psicologicamente o homem acaba revelando que eles “deram a honra da menina pelo atestado do velho”, sendo que Jerônimo ouve a discussão e fica transtornado com a descoberta, que o leva a expulsar Marta da vida da família.

Composta por duas seções formais, boa parte do trecho é executado por um naipe de metais com comentários de um xilofone. Ao fim da inserção, somam-se cordas arcadas e percussão, tudo isso em um andamento rápido e com uma figuração rítmica vigorosa de trêmolos com muitos glissandos.

The image displays a musical score for an orchestral excerpt, organized into three systems of staves. The instruments are labeled on the left: Metals, Xilofone, Cordas, Xil., and Perc. (Percussion).

- System 1 (Measures 1-8):** Labeled with a box 'A'. The Metals staff (top) has a dynamic marking of *f*. The Xilofone staff (bottom) has a dynamic marking of *mp* and a triplet of eighth notes.
- System 2 (Measures 9-16):** Labeled with a box 'B'. The Metals staff has a dynamic marking of *mf*. The Xil. staff has a dynamic marking of *f*. The Perc. staff has a dynamic marking of *f*.
- System 3 (Measures 17-20):** Labeled 'Inaudível na gravação:'. The Metals staff shows a final chord. The Xil. staff shows a melodic line with a glissando. The Perc. staff shows a final chord.

Ex. 67 – Trecho Orquestral IX, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 44m 18s).

### Trecho Orquestral X

A presente inserção, localizada em uma hora e quarenta e sete minutos, ocorre quando Marta é expulsa de casa pelo pai e procura o médico, que não a recebe. Sem rumo, encontra Filó, ex-amante do médico, que a acolhe e a leva para sua vida. Assim como em uma das inserções diegéticas vistas anteriormente, também é possível relacionar a influência do tango orquestral de Piazzolla nessa composição que a atriz Élide Gay Palmer, nascida na argentina, encena.

A composição é estruturada em modo menor e tem um caráter extremamente melancólico, paralelizando o plano imagético, além de apresentar três partes formais: a primeira é executada por um violino solando sobre uma “cama” harmônica nas cordas arcadas, na segunda o violino é substituído por um clarinete solista e, na última, ambos os instrumentos dialogam em um solo acompanhado de cordas. É notável que o perfil melódico de todo o trecho é bastante intrincado, apresentando muitos saltos, notas de passagem e “floreados” que imprimem uma grande carga expressiva à sonoridade resultante.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) is marked *Lento* and features a *Violino solo* line with *rubato* and *a tempo* markings, and a *Cordas* line with a note indicating a recording issue: "Cama" das cordas inaudível na gravação. The second system (measures 7-11) features a *Cl.* (clarinet) line with *rubato*, *a tempo*, and *accel.* markings, and a *Vln. solo* line. The third system (measures 12-15) features a *Cl.* line with *Moderato*, *rubato*, *Lento*, and *rit.* markings, and a *Vln. solo* line with a *Grunhindo:* (growling) effect and a *p* (piano) dynamic marking. The *Cordas* line provides a harmonic accompaniment throughout.

Ex. 68 – Trecho Orquestral X, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 47m).

### Trecho Orquestral XI

Este último Trecho Orquestral é ouvido em uma hora, cinquenta minutos e vinte segundos, e ocorre quando os quatro últimos integrantes do grande grupo saído da fazenda: Jucundina, Jerônimo, João Pedro e Tonho, estão finalmente dentro da locomotiva rumo a São Paulo. Enquanto esperam eles percebem que Marta está do lado de fora gritando por seus nomes, mas a despedida não acontece pois o trem parte sem que eles troquem algumas últimas palavras.

A composição pode ser dividida formalmente em duas partes, sendo que sempre a melodia é executada pelas cordas e o acompanhamento é feito por acordes nos sopros. A linha melódica da seção inicial é bem marcante e *cantabile*, com motivos em sequência, o que reflete toda a carga dramática do abandono de Marta pela família. Por conta da qualidade do áudio de nossa cópia do filme, a transcrição dos acordes todas pelos sopros não pôde ser realizada.

A "Cama" harmônica inaudível:

Sopros

Cordas

Perc.

**B** "Cama" harmônica inaudível:

Sopros

Cordas

Perc.

Ex. 69 – Trecho Orquestral XI, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 50m 20s).

### - Sopros

O presente tópico pretende descrever e analisar uma série de inserções musicais que apresentam uma formação constituída de instrumentos de sopro. Todos os trechos foram catalogados e nomeados de acordo com o tipo de material temático e composicional, de maneira a facilitar o entendimento da macro estrutura da trilha.

#### Sopros I

Essa primeira inserção apresenta ao espectador como se dava o cotidiano na fazenda, logo no início do filme, em um minuto e quarenta e oito segundos. A instrumentação do trecho é constituída pelos seguintes instrumentos: flauta, clarinete, trombone e oboé, sendo divididos em duas seções formais bem definidas, uma breve introdução e parte A.

Na introdução a flauta executa um perfil melódico contínuo de semicolcheias com cromatismos e arpejos; o trombone funciona como um baixo pedal na nota sol, com um salto de oitava do segundo para o terceiro compasso; e o clarinete executa um ostinato de duas colcheias e uma pausa de colcheia que vai cruzando com a métrica binária do trecho em uma melodia cromática descendente.

Já a seção A é composta pela melodia principal do oboé, em uma rítmica peculiar onde as notas estão localizadas na primeira e quarta semicolcheia de cada tempo. A condução

harmônica fica por conta do trombone, que, como se fosse um contrabaixo, pontua e define os acordes. É interessante notar que as frases de quatro compassos cada se intercalam em diferentes interpretações: a primeira e terceira com *staccatos* bem marcados e as outras com uma execução ligada e fluida.

The musical score consists of three systems of staves for Flute/Piccolo, Clarinet, and Trombone.

- System 1 (Intro):** Flute/Piccolo part starts with a dynamic of *mf* and features a melodic line with staccato accents. Clarinet and Trombone parts enter later with a dynamic of *f*. The Trombone part provides a harmonic foundation with a walking bass line.
- System 2 (Measures 8-13):** Marked with a box 'A'. The Flute/Piccolo part is mostly silent. The Clarinet part begins with a dynamic of *f marcato*. The Trombone part continues with a dynamic of *mf*.
- System 3 (Measures 14-19):** The Flute/Piccolo part enters with a dynamic of *mf*. The Clarinet part continues with a dynamic of *legato* and *marcato*. The Trombone part continues with a dynamic of *mf*.



Ex. 70 – Sopros I, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1m 48s).

### Sopros II

Aos três minutos e trinta e dois segundos ouvimos essa inserção que complementa a sequência que mostra ao espectador um dos mais importantes personagens do filme: Jerônimo.

A melodia principal é construída de maneira complementar pela flauta e pelo oboé, mesclando frases dobradas em uníssono ou com abertura de vozes e frases independentes que, se somadas, formam uma estrutura única. O acompanhamento do trecho é executado por um fagote, que apresenta uma linha grave bastante complexa e movimentada. Sendo o resultado final da composição uma sonoridade contrapontística intensa e marcante.

Ex. 71 – Sopros II, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (3m 32s).

### Sopros III

O trecho, ouvido aos dez minutos e vinte segundos, reforça a má notícia recebida pelo correio: que a fazenda fora vendida e todos estarão desempregados. A sonoridade que esse trecho remete é de certa tristeza, por conta do modo menor de suas melodias, além de um caráter épico.

A composição está estruturada em três seções bem definidas, seguindo o tradicional esqueleto ABA'. A ideia da seção A é manter uma trama semi-contrapontística dividida em duas frases melódicas, na finalização as vozes se encontram em um uníssono rítmico para sustentar os acordes dissonantes que preparam a entrada da próxima parte formal. A parte B se diferencia por apresentar uma figuração rítmica mais constante, sendo essa figuração rítmica o resultado de uma sobreposição melódica de dois instrumentos: piccolo mais saxofone tenor nos primeiros compassos; e piccolo mais trompa nos quatro compassos seguintes. Já a última seção (A'), retoma a sonoridade contrapontística da primeira parte da música somada a novos elementos melódicos.

*a tempo*

10  
Pic. *mf*

Sax T.

10  
Tpa. *mf*

16  
Pic. *mf*

Sax T.

16  
Cln.

16  
Tpa. *f*

Ex. 72 – Sopros III, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (10m 20s).

#### Sopros IV

É um tema com uma característica melancólica e densa, ouvido aos dezoito minutos e oito segundos, quando Noca pisa no espinho, ferimento este que infeccionará e a levará a óbito.

A composição é totalmente contrapontística, ora a duas, ora a três vozes, alternadas entre oboé, clarinete e fagote. Todas as linhas melódicas também apresentam uma forte carga de cromatismos e *apoggiaturas*, tornando o trecho bastante rebuscado. Apesar de se desenvolver na maior parte do tempo “circundando” o modo de dó menor, o clarinete toca uma terça de picardia no último compasso da obra, característica comum de obras contrapontísticas polifônicas.

The image displays a musical score for Sopros IV, consisting of four systems of staves. The first system (measures 7-12) includes Oboé and Clarinete. The second system (measures 13-18) includes Cl. and Fgt. The third system (measures 19-24) includes Ob. and Cl. The fourth system (measures 25-30) includes Ob., Cl., and Fgt. Dynamics such as *p*, *mp*, and *pp* are used throughout. Measure numbers 7, 13, and 19 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Ex. 73 – Sopros IV, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (18m 8s).

### Sopros V

Este trecho está localizado aos quarenta e cinco minutos e vinte e nove segundos da trilha e apresenta ao espectador a relação do casal Agostinho e Gertrudes.

A inserção é composta por um duo de flauta e fagote e é muito contrapontístico, com duas melodias simultâneas que dialogam entre si. O andamento rápido em conjunto com a presença massiva de semicolcheias dá à peça um caráter ágil e vibrante.

Flauta

Fagote

*mf*

*mp*

*rall.*

Ex. 74 – Sopros V, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 17m).

### Sopros VI

Em uma hora e dezessete minutos ouvimos um dos únicos trecho dos Sopros que também contém percussão. A composição paraleliza a narrativa, pois “imita” e desenvolve musicalmente o apito do navio que está partindo.

O trecho é executado por madeiras, metais e percussão (tambor grave e triângulo em um ostinato simples). Por ser utilizada como paralização direta da narrativa, a composição não apresenta uma estrutura formal definida, os motivos se repetem ciclicamente de modo que mimetizem um apito de navio.

Sopros

Triângulo  
Tambor grave

Percussão

Ex. 75 – Sopros VI, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (45m 29s).

### Sopros VII

Este trecho ocorre em uma hora, vinte e um minutos e cinquenta e cinco segundos, quando Marta está no navio pensando em seu noivo que ficou para trás.

Estruturada em de forma cíclica e em andamento lento, o contraponto é executado por um duo de clarinete e sax tenor. A composição apresenta diversos fragmentos do Trecho Orquestral I, como uma espécie de “lembrança musical”, que paraleliza o momento de reflexão que vemos na sequência.

The image displays a musical score for Sopros VII, consisting of four systems of staves. The first system features Clarinete (treble clef) and Sax Tenor (bass clef) with the marking 'ad lib.' above the Clarinete staff. The second system features B♭ Clarinet (treble clef) and B♭ Saxophone (bass clef). The third system also features B♭ Clarinet (treble clef) and B♭ Saxophone (bass clef). The fourth system features B♭ Clarinet (treble clef) and B♭ Saxophone (bass clef) with the marking 'rall.' above the Clarinete staff. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Ex. 76 – Sopros VII, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 21m 55s).

### - Intervenções de instrumentos solo

Podemos considerar as inserções musicais do presente subcapítulo como ramificações dos dois subcapítulos anteriores (Trechos Orquestrais e Sopros), pois são instrumentos usados nos arranjos mais densos que foram separados das formações instrumentais e executados isoladamente. A seguir cada inserção será comentada isoladamente de modo que possamos compreendê-las no contexto da obra audiovisual:

### Instrumento Solo I

O primeiro trecho desse conjunto de inserções musicais é ouvido logo aos três minutos e doze segundos e acompanha a apresentação de Zefa, tida como a “louca” religiosa.

O instrumento que executa o trecho é um sopro grave da família das madeiras, provavelmente um clarone ou fagote. E ele toca uma melodia no modo de dó menor, com uma execução *ad lib*, ou seja, sem amarras de andamento. Essa melodia se desenvolve mais linearmente, sem uma construção tradicional, apesar de podermos identificar uma repetição de padrão e perfil melódico que nos leva à seguinte forma: uma seção com duas frases em forma de arco.



Ex. 77 – Instrumento Solo I, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (3m 12s).

### Instrumento Solo IIa, IIb e IIc

Pudemos unificar três diferentes inserções da trilha como Instrumento Solo IIa, IIb e IIc, sendo que todas apresentam construções de perfil melódico semelhantes. A primeira, ouvida aos seis minutos e vinte e cinco segundos, apresenta Artur, gerente da fazenda. A segunda inserção ocorre em uma hora, cinco minutos e cinquenta e cinco segundos, e permeia a sequência em que algumas pessoas da cidade de Juazeiro encontram a família desfalecendo no sertão, quase morrendo de fome, sede e cansaço. O trecho IIc está presente em uma hora, dezessete minutos e quarenta e sete segundos e é extremamente curto, e mesmo durando não mais de 3 segundos podemos estabelecer a relação com os dois trechos anteriores. Nesse terceiro trecho vemos rapidamente um plano de Marta, já no navio rumo a Juazeiro.

A melodia do trecho é composta no modo mixolídio com quarta aumentada, bem ao estilo das composições com característica “modal nordestina”, e essa linha melódica é tocada em duas diferentes regiões modais (fá mixo #11 na primeira e dó mixo #11 nas duas últimas). A inserção IIa é executada por um clarinete solo e mostra apenas uma frase de oito compassos. O trecho IIb é tocado por um piccolo solo e um clarinete solo da seguinte maneira: a mesma frase se repete duas vezes, uma em cada instrumento, e uma em cada

oitava. Já a última inserção, IIc, é tocada apenas por um piccolo solo e dura cerca de três compassos, nos quais só se ouve o primeiro motivo da frase.



Ex. 78 – Instrumento Solo IIa, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (6m 25s).

Ex. 79 – Instrumento Solo IIb, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 5m 55s).



Ex. 80 – Instrumento Solo IIc, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 17m 47s).

É pertinente comentar também que o motivo inicial dessa inserção é recorrente em diversos outros pontos da trilha, tanto como material de base para o desenvolvimento das melodias quanto como uma citação direta, com o intuito de unificar e criar laços na música do filme.

### Instrumento Solo III

O seguinte trecho é ouvido aos vinte e nove minutos e quarenta e sete segundos, e é usado para reforçar a carga dramática na sequência em que Noca se machuca.



A inserção é executada por um violoncelo solo e apresenta um perfil melódico construído no modo de sol dórico. A melodia se desenvolve de maneira bastante linear, sem nenhuma repetição de padrões que estabeleçam uma estrutura composicional tradicional.

Ex. 81 – Instrumento Solo III, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (29m 47s).

#### Instrumento Solo IV

Essa inserção é ouvida aos quarenta minutos e vinte e um segundos e é uma extensão da melodia da inserção imediatamente anterior na cronologia da trilha (Trecho Orquestral If). Portanto, ela acaba impregnando a mesma significação narrativa: representar a jornada pelo sertão.

A composição passa de uma formação orquestral para apenas um saxofone solo, e a melodia executada por ele está repleta de síncopas em um andamento bem marcado. Destaca-se também a valorização do intervalo de quarta justa no motivo principal do tema.

Ex. 82 – Instrumento Solo IV, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (40m 21s).

#### Instrumento Solo V

A presente inserção musical ocorre em uma hora, dois minutos e doze segundos e é ouvida quando Marta e seu pai conversam na varanda de uma casa sonhando com o futuro. O trecho é executado por um oboé solo como um lamento, e o modo maior dá um tom de esperança ao trecho. Novamente a melodia é composta no modo dórico, que junto do

mixolídio com quarta aumentada, são os modos mais usados por Santos na composição da trilha.

Ex. 83 – Instrumento Solo V, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 2m 12s).

### Instrumento Solo VIa e VIb

As duas ramificações do presente trecho são usadas como o *leitmotiv* do mágico (João Gama) que cruza o caminho do grupo. Em ambas as vezes a inserção é ouvida quando ele está fazendo seus números no navio, sendo a primeira ouvida em uma hora, quinze minutos e nove segundos e o VIb ouvido em uma hora, dezessete minutos e cinquenta e um segundos. As inserções são executadas por um fagote solo, que toca uma melodia no modo lídio de dó, com um pequeno trecho modulando para um tom acima. O trecho VIa mostra a composição completa e o VIb apenas um pequeno trecho do início.

Ex. 84 – Instrumento Solo VIa, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 15m 9s).

Ex. 85 – Instrumento Solo VIb, dentro da trilha musical de *Seara Vermelha* (1h 17m 51s).

### **2.2.2.3 – Considerações sobre a trilha de *Seara Vermelha***

MENEZES afirma em uma nota de jornal do ano da produção do filme que Moacir tinha recolhido material musical “folclórico” para poder trabalhar suas composições:

O diretor musical do anunciado filme é o maestro Moacir Santos. Tem à sua disposição valioso e extenso material de música folclórica gravada em vasta região nordestina pela Proa Filmes, com o que se espera conseguir uma maior integração dos elementos folclóricos em presença (MENEZES, 1963: 6).

Não foram encontrados indícios físicos desse material para que pudéssemos comparar com seu trabalho na trilha, mas fica claro ao longo da análise que muitas das inserções dialogam com ritmos e gêneros tradicionais do nordeste brasileiro, com grande destaque para o baião, tanto explicitamente como de maneira mais sutil. As composições modais predominam, especialmente as estruturadas nos modos mixolídio e mixolídio com quarta aumentada, mas também é possível encontrar melodias nos modos dórico e lídio com certa frequência.

Ou seja, assim como em *Ganga Zumba*, Moacir Santos utilizou em sua trilha musical uma linguagem composicional bastante afinada com a temática da narrativa. Pesquisando a fundo suas raízes culturais sem deixar de estar sintonizado com as principais técnicas de composição para cinema vigentes.

### **2.2.3 – *O Beijo***

#### **2.2.3.1 – Considerações iniciais**

O filme *O Beijo*, de Flávio Tambellini é uma adaptação da peça *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues (1912-1980), publicada em 1960 e encenada pela primeira vez em 1961 pela companhia teatral “Teatro dos Sete”. É sabido que o autor da peça não ficou satisfeito com o resultado do filme, pois o diretor acabou dando um toque mais autoral no roteiro, não sendo fiel à obra que lhe serviu de referência.

Sua singularidade no rol das transposições rodriguianas, alterando o enredo da peça, esvaziando a componente social e geográfica, lapidando a tipologia interpretativa e emprestando um look expressionista à composição o coloca em um patamar diferente. Nelson não gostou do resultado e creditou o fracasso do filme à ambição artística do projeto, (...) (HEFFNER, s/d: p. 1).

A história também inspirou outras produções; como o *remake* lançado posteriormente, em 1981, dirigido por Bruno Barreto (1955-) intitulado de *O Beijo no Asfalto* e até mesmo o clipe da música “Pelo engarrafamento”, do cantor Otto (1968-), de 2001.

O fio condutor da história é o beijo dado por Arandir (Reginaldo Farias) a um outro homem, que agoniza no chão, logo após ser atropelado em uma rua movimentada no centro do Rio de Janeiro. O jornalista Mário Ribeiro (Jorge Dória) e seu sogro, Aprígio (Xandó Batista), estão no local e veem o ocorrido. A partir daí o jornalista inicia uma espécie de perseguição a Arandir, publicando diversas notícias sensacionalistas acusando-o tanto de homossexualismo quanto de infiel ao seu casamento com Selminha (Nelly Martins), comportamentos considerados tabus sociais. Para o ajudá-lo a difamar Arandir, Mario Ribeiro conta com a ajuda do delegado Cunha (Ambrósio Fregolente), que promove agressivos interrogatórios a envolvidos no caso.

Em certo momento, Dália (Norma Blum), irmã de Selminha, descobre que na verdade seu pai tem uma paixão platônica por Arandir. Levando a um desfecho trágico no qual o sogro mata Arandir em um ataque de ciúmes, e este, quando está agonizando no chão pede um beijo a Dália, fechando o ciclo do enredo.

Curiosa é a posição de Jean-Claude BERNARDET em um escrito datado do final dos anos 1960, no qual confirmamos que a recepção por parte da crítica não foi diferente da do próprio Rodrigues:

Sexo desenfreado e abjeção, alimentados na pequena e alta burguesia, essas são as principais características da obra teatral de Nelson Rodrigues que chamaram a atenção dos produtores cinematográficos. Nelson Rodrigues nunca fez cinema mas teve várias peças (...) filmadas. (...) em *O Beijo*, ao adaptar *Beijo no asfalto*, Tambellini eliminou o que de mais válido havia na peça, a imprensa sensacionalista, conservando apenas o sexo, a que deu uma forma do gênero expressionista norte-americano (BERNARDET, 2007: 129-130).

Apesar de BERNARDET dizer que Tambellini eliminou a imprensa e conservou o sexo, essa afirmação pode ser contestada. Pois na verdade o sensacionalismo da imprensa ainda está presente na narrativa e não podemos dizer que o sexo é mostrado de forma agressiva, pois a sexualidade é mostrada e refletida de uma maneira muito alegórica e pouco explícita.

BERNARDET também comenta o fato de que muitos filmes contemporâneos também exploraram a figura do jornalista como articulador dos enredos:

(...) o jornalista tem contato com muita gente de meios sociais vários, mexe com assuntos diversos, mas em geral fica flutuando entre essas pessoas e esses assuntos sem integrar-se realmente (é pelo menos a imagem que se tem comumente do jornalista); ele é um pouco uma roda solta. O jornalista, protagonista de vários filmes recentes (*Canalha em Crise*, *O Beijo*, *Society em Baby-doll*, *O Desafio*, *Terra em Transe*), passou a aparecer com frequência no cinema brasileiro (BERNARDET, 2007: 142, grifo do autor).

Uma característica da narrativa do filme é que grande parte da carga emocional é dada ao jornalista em questão. Inclusive, no início do filme, o primeiro plano enquadra o rosto de Mário Ribeiro, bem na altura dos olhos. Isso dá a impressão de que toda a história é nada mais nada menos que a sua própria visão dos fatos.

### **2.2.3.2 – A música de *O Beijo***

No presente subcapítulo a trilha musical composta por Moacir Santos para o filme *O Beijo* será comentada e exemplificada, para posterior discussão reflexiva. Foi possível decupar as inserções musicais e agrupá-las em diferentes aglomerações, de modo a facilitar o entendimento do uso da música no filme a partir de ideias centralizadoras. Em geral, os grupos foram separados pela instrumentação, como por exemplo: “sons eletrônicos manipulados” e “trechos orquestrais”; por funcionalidade estético-narrativa, como “tema do arrependimento” e “escassez de música diegética e os sons musicais falsos-diegéticos”; ou uma descrição mais direta do objeto, como “Créditos Iniciais” e “Für Elise”.

É importante comentar que não foi encontrada até o presente momento nenhuma outra análise ou sequer descrição mais detalhada sobre essa trilha musical, o que acarretou, por nossa parte, em uma visão menos influenciada e mais comprometida com a obra artística.

#### **- Sons eletrônicos manipulados**

Na sequência inicial, que dura cerca de quatro minutos, os três personagens principais são apresentados, são eles: Arandir; Aprígio, o sogro e Mário Ribeiro, o jornalista. A filmagem nos mostra a ação que vai culminar no atropelamento e no beijo concedido ao

atropelado. É clara a repulsa demonstrada pelo sogro ao ver Arandir beijar o morto, o que se revelará uma paixão proibida no decorrer do filme.

A trilha musical dessa sequência é permeada por uma série de “sons manipulados eletronicamente”. Preferimos aqui não utilizar termos como "música eletroacústica", ou “música eletrônica”, ou até “música concreta”, por remeterem a um contexto muito particular da história da música do século XX. Apesar de o filme ser do início da década de 1960, período em que os compositores contemporâneos estavam trabalhando intensamente com esse tipo de material musical e conceituação, não interpretaremos como tal pelo fato de não estar vinculado esteticamente ao movimento. Para podermos retirar a carga contextual de nossos termos, trabalharemos com a ideia que tais sons são "manipulações sonoras a partir de recursos eletrônicos" ou apenas “sons manipulados eletronicamente”.

Reconhecemos essa trilha musical como sons de instrumentos musicais manipulados com processamentos de filtragem, espacialização (pan), *delays* e recursos de colagem e edição. Tudo isso resulta em uma sonoridade muito específica e que delinea duas funções narrativas:

- Primeiramente ela paraleliza o som caótico da cidade, como o trânsito da metrópole que é filmada, mas não contém nenhum resquício de som direto. Ou seja, a “confusão sonora” de tais sons acaba representando os ruídos da cidade e dos carros.
- Esse trecho da trilha também gera tensão e expectativa ao plano visual, que culmina no acidente. Corroborando com a sensação de incômodo do tabu representado pelo beijo homossexual.

Fazer essa associação acaba sendo natural, pois a articulação dramático-narrativa fazia “os sons eletrônicos, quando não eram comuns (...), evocar a estranheza no cinema (...)” (JULLIER; MARIE, 2009: 40). A comprovação de que esses sons foram inseridos na trilha com esse intuito pode ser vista quando, após o fatídico beijo, a trilha musical muda totalmente de sonoridade, assumindo uma nova roupagem.

### - Créditos Iniciais

A concepção dos Créditos Iniciais do filme abrange a sobreposição de quatro diferentes planos, são eles: o texto do narrador, a imagem, a música e o texto escrito dos créditos em si. Todos eles dialogam de modo a formar uma estrutura muito coesa, inclusive com o roteiro do filme, anunciando ao espectador o que ele pode esperar da obra audiovisual que assistirá. Essa seção do filme tem início em três minutos e quarenta e sete segundos e só é precedida pela sequência inicial, comentada logo acima, que constrói a tensão de todo o longa-metragem: o beijo.

Segue abaixo a transcrição do texto recitado pelo narrador durante os Créditos Iniciais, que é fragmentado em cinco partes, intercaladas com os trechos musicais:

“Beijou o cara, o morto não pediu o beijo. Ou pediu?”

Já estava morto, de olhos abertos e mortíssimo na hora do beijo.”

[1º trecho musical]

“Comunicar a morte é fácil, chato é explicar o beijo, chato pra burro.”

[2º trecho musical]

“Homem não beija homem, mas um general francês beija outro general francês.

Sujeito casado, bem vestido, a viúva vai ficar besta. *Granfino* morre menos, *granfino* quase não morre. No necrotério todos são iguais, o cadáver é numerado.”

[3º trecho musical]

“No morto, os sapatos são mais tristes que os pés.

Que ideia besta de beijar o atropelado. Eles se conheciam, ninguém beija um desconhecido.”

[4º trecho musical]

“A nossa mais secreta utopia é a morte.

Fratura de crânio, hemorragia intracraniana”

O contexto da fala do narrador sugere que seja uma fala ou pensamento de Mário Ribeiro, e mostra a dúvida presente em seu discurso, tanto no que se refere a uma questão prática como: o atropelado já estava morto ou não, para pedir um último beijo? Até uma reflexão social, quando afirma que, independentemente do valor agregado ao beijo, ele é difícil de explicar, levando-se em consideração a hipocrisia da sociedade em que a trama ocorre; ou quando tenta destituir valor homofóbico lembrando que dois generais franceses se beijam, e nesse contexto não haveria problema. Ao final ele volta a duvidar de Arandir quando sugere que ambos eram amantes, pois “ninguém beija um desconhecido”.

No que tange ao plano imagético, a sequência dos Créditos Iniciais se dá inteiramente mostrando ao espectador o quadro *Cristo Carregando a Cruz*<sup>39</sup>, de autoria atribuída ao artista holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), datado do início do século XVI, reproduzido na próxima figura:



Figura 7 – Reprodução do quadro *Cristo Carregando a Cruz*, Hieronymus Bosch, século XVI.

Os planos são constituídos por recortes de diferentes porções da imagem, sendo que só o compreendemos como um todo ao fim, quando a câmera se afasta e capta a parede da sala de estar em que o quadro está pendurado, casa essa que depois descobrimos ser do homem atropelado que recebe o beijo. Esse procedimento sugere uma percepção muito distinta da obra de arte, polarizando pequenos núcleos de “personagens” e ampliando o entendimento.

No quadro, é possível perceber um grande grupo de seres humanos estilizados de forma grotesca que parecem intimidar uns aos outros, a sugestão de intimidação é causada

---

<sup>39</sup> Esse quadro tem duas versões conhecidas, sendo que a mostrada no filme é uma reprodução da versão completa, que se encontra exposta no Musée des Beaux-Arts, em Ghent (Bélgica).



tanto pelos semblantes quanto pelos gestos corporais, e isso tudo em volta da figura de cristo carregando a cruz.

Em um trabalho iconográfico sobre a obra de Bosch, GIBSON descreve o quadro em questão da seguinte maneira:

O primeiro plano é dominado pela figura de Cristo, quase esmagado sob a pesada cruz que Simon de Cyrene prepara para levantar de suas costas. Os Soldados Romanos se aglomeram em torno deles, suas cabeças grotescas subindo vertiginosamente para a esquerda. Apesar de suas gesticulações, entretanto, e apesar da emocionante representação da pose de Cristo desfalecendo (...), a imagem é curiosamente estática (...). Bosh apresentou o caminho para Golgotha [Calvário] como um difuso e pitoresco espetáculo em que os dois ladrões recebem tanta atenção quando o próprio Cristo. De fato, nas duas instancias, o bom ladrão é mostrado se confessando para um padre ou monge, um anacronismo que reflete a tendência do final da Idade Média de realçar o imediatismo dos eventos sacros colocando-os em uma roupagem contemporânea de modos e maneiras (GIBSON, 1972-1973: 83, tradução nossa)<sup>40</sup>.

Tais seres representam diversas camadas sociais, no caso, da Idade Média (clero, exército, vassalos, etc.) e eles podem ser facilmente transpostos para a realidade social do filme em questão, na qual Arandir “carrega a cruz” enquanto é pressionado pelas diversas camadas da sociedade em que se enquadra, a partir da orquestração sensacionalista da imprensa. GIBSON também diz que “as pinturas de Hieronymus Bosch frequentemente refletem o pessimismo que permeava o fim da Idade Média no norte da Europa” (1972-1973: 83, tradução nossa)<sup>41</sup>, outro paralelo pode ser encontrado nessa afirmação, que seria o carma da sociedade colonizada, sempre mimetizando a colonizadora e sempre defasada.

Já o plano da trilha musical é formado por quatro pequenas inserções musicais que são expostas alternadamente com o texto narrado. É nítida a referência feita por Santos a uma sonoridade polifônica, relacionada com a música da Idade Média, flertando

---

<sup>40</sup> The foreground is dominated by the figure of Christ, almost crushed beneath the heavy cross which Simon of Cyrene prepares to lift from his back. The Roman soldiers close in around him, their grotesque heads rising steeply to the left. Despite their gesticulations, however, and despite the touching repetition of Christ's pose in the swooning (...), the picture is curiously static (...). Bosch presented the way to Golgotha as a diffuse, picturesque spectacle in which the two thieves and their captors receive as much attention as Christ himself. Indeed, in both instances, the good thief is shown confessing to a priest or monk, an anachronism which reflects the late medieval tendency to enhance the immediacy of the sacred events by clothing them in contemporary modes and manners (GIBSON, 1972-1973: 83).

<sup>41</sup> The paintings of Hieronymus Bosh frequently reflect the pessimism which pervaded the late Middle Ages in northern Europe (GIBSON, 1972-1973: 83).

diretamente com as imagens de *Cristo Carregando a Cruz*. Os motivos rítmicos em sequência também ajudam a dar uma aura medieval à composição, por remeter aos processos composicionais de música contrapontística polifônica.

Segue abaixo a transcrição dos quatro trechos em notação musical:

Lento

The image shows four musical excerpts from the film *O Beijo*. Each excerpt consists of two staves. Excerpt 1: Sax Baritone (top staff) and Contrabaixo (bottom staff). The Sax Baritone part starts with a *mf* dynamic and includes a *pizz.* marking. The Contrabaixo part starts with a *mp* dynamic. Excerpt 2: Sax B. (top staff) and Cb. (bottom staff). Excerpt 3: Sax B. (top staff) and Cb. (bottom staff). Excerpt 4: Cl. B. (top staff), Sax B. (middle staff), and Cb. (bottom staff). The tempo is marked 'Lento'.

Ex. 86 – Transcrição da música dos Créditos Iniciais de *O Beijo* (3m 47s, 4m 56s e 5m 30s).

Não podemos dizer que os três primeiros trechos são polifônicos de fato, mas os grandes saltos intervalares fazem alusão ao que chamamos de “polifonia virtual”, técnica encontrada em algumas peças de J. S. Bach (1685-1750), especialmente nas suas suítes para violoncelo solo.

É curioso notar também que a quarta inserção, quando a instrumentação é maior e mais brilhante, ocorre exatamente quando o nome de Moacir Santos aparece nos créditos,

dando ênfase ao seu nome. Assim como já comentado na análise de *Ganga Zumba*, filme em que ocorre algo semelhante, esse procedimento remonta à tradição *hollywoodiana* de trilha musical, onde a música dos Créditos Iniciais geralmente enfatiza nomes importantes, como o do diretor, do produtor, ou como nesse caso, do compositor.

#### - “Tema do arrependimento”

Esse tema é utilizado na trilha em três momentos e já se encontra praticamente no mesmo arranjo que será gravado no disco *Coisas*, ali, chamado de “Coisa nº 2”. No Capítulo 3 a relação da trilha e da composição do disco será comentada com mais rigor, mas no momento nos ateremos à sua articulação dramático-narrativa. Todas as vezes que ouvimos trechos da música vemos Mário Ribeiro em dúvida, sua postura e gestualidades deixam bem claro que ele não tem certeza se o que fez foi certo, pois está arruinando a vida de Arandir para ter mais leitores, e esse impasse corrói o jornalista em silêncio, como se estivesse arrependido.

Por volta de uma hora e dois segundos do filme, ele mostra sua dúvida enquanto ouve Cunha interrogar Selminha com a seguinte fala:

“Não o conhecia? Pois eu invejo a senhora. Certeza? Eu também gostaria de ter certeza de tudo, infelizmente já vivi demais. Não consigo ter certeza de nada. É cruel dizer, mas ainda sim vou dizer: A senhora sabe que o seu marido é homem. Sabe, e isso lhe basta”

A primeira inserção da música no filme ocorre em quinze minutos e quarenta e um segundos e é tocada enquanto vemos Mário Ribeiro, já dentro da delegacia, se dirigindo à sala para interrogar Arandir. Ele para por alguns segundos, e dá um soco no batente da porta antes de entrar. O trecho é tocado por piano, guitarra e vibrafone, onde a condução rítmica é dada pelos dois primeiros e o vibrafone apenas contribui no final da frase, em uma melodia ascendente por quartas justas. Segue a transcrição comentada:

The image shows two systems of a musical score. The first system includes parts for Vibrafone (Vibraphone), Guitarra (Guitar), and Piano. The Vibrafone part is mostly rests. The Guitar part features a series of chords and a melodic line starting with a half note. The Piano part has a steady bass line and a treble line with eighth notes. The second system includes parts for Vib. (Vibraphone), Gtr. (Guitar), and Pno. (Piano). The Vib. part has a melodic line starting with a half note. The Gtr. part has chords and a melodic line. The Pno. part continues the bass line and treble line from the first system. Dynamic markings like 'mp' are present throughout.

Ex. 87 – Primeira aparição do “Tema do arrependimento”, dentro da trilha musical de *O Beijo* (15m 41s).

Já a segunda inserção do tema na trilha ocorre em cinquenta minutos e vinte e seis segundos, e tem dupla significação na narrativa. A primeira é que ela continua complementando a ideia do “tema do arrependimento”, pois é executada quando vemos o jornalista sozinho na mesa de uma boate, se embriagando e demonstrando seu descontentamento. Já a segunda é a função de localizar o ambiente, pois serve de plano de fundo para a boate, e inclusive como música sensual para o *strip-tease* feito por uma dançarina do local (Betty Faria). Apesar dos esforços da dançarina para conquistar a atenção de Mário Ribeiro, nenhuma reação é esboçada por ele.

Musicalmente, o trecho é composto por duas seções que vão se repetindo e gradualmente se transformando, tanto na instrumentação quanto no desenvolvimento melódico. O baixo ostinato pedal gera uma sonoridade de mantra à composição, que tem um forte sotaque jazzístico, dado especialmente pela bateria.

A partitura a seguir é demasiadamente extensa para ser inserida no corpo do texto, por esse motivo, apenas o trecho inicial está presente a seguir. A partitura completa pode ser vista no apêndice da dissertação.

The image displays a musical score for a film soundtrack. It consists of two systems of staves. The first system includes Sax Tenor, Guitarra, Contrabaixo, and Bateria. The second system includes Sax T., Vib., Gtr., Pno., Cb., and Bat. The score is in 3/4 time and B-flat major. Dynamics such as *mf*, *mp*, and *p* are indicated throughout. The Bateria part features prominent triplet rhythms.

Ex. 88 – Trecho da segunda aparição do “Tema do arrependimento”, dentro da trilha musical de *O Beijo* (50m 26s).

A terceira e última aparição do tema é ouvida em uma hora, quatorze minutos e doze segundos. Na sequência que antecede a inserção vemos Mário Ribeiro em sua casa bebendo, nitidamente transtornado com o que está fazendo a Arandir, pouco antes ele inclusive se recusa a escrever outra matéria, quando o cobram sobre a redação do dia seguinte. De supetão quebra um espelho com uma garrafa, e alguns segundos depois a luz elétrica acaba, por conta da chuva forte, e o personagem tropeça em um móvel cheio de garrafas e copos, com isso, cai por cima de todos os cacos de vidro acumulados no chão.

Logo após essa sequência de acontecimentos a música é inserida à cena, sendo que os primeiros doze segundos da composição são constituídos por um solo de bateria que valoriza os sons de prato abertos, que de certa forma, aludem à sonoridade do espelho e das demais vidrarias que acabaram de se despedaçar. Logo depois do solo de bateria ouve-se a continuação da segunda inserção do “tema do arrependimento”, a mesma formação instrumental executa uma sessão de oito compassos modulada para Ré bemol, seguida da última sessão formal da composição, também de oito compassos, de volta a Si bemol. É interessante apontar que o início do trecho, com um solo de bateria, apresenta uma sonoridade muito semelhante aos solos de bateria tocados por Edison Machado na trilha de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado alguns anos depois, em 1967, podendo ter sido uma referência para essa tão icônica produção do Cinema Novo.

The image shows a musical score for a jazz ensemble, starting at measure 10. The score includes parts for Flauta, Trompete B♭, Sax Alto, Sax Tenor, Trombone, Sax Barítono, Contrabaixo, and Bateria. The key signature changes from one flat to two flats (B-flat major to D-flat major) at measure 10. The Flauta, Trompete B♭, Sax Alto, Sax Tenor, Trombone, and Sax Barítono parts are marked with dynamics like *mf* and *f*. The Bateria part features a "Solo bateria" section with a wavy line indicating a drum solo, followed by a rhythmic pattern with triplets and accents.

Ex. 89 – Terceira aparição do “Tema do arrependimento”, dentro da trilha musical de *O Beijo* (1h 14m 12s).

### - Ostinatos nos Tímpanos

Diversas inserções de ostinatos executados por tímpanos são ouvidas durante o filme, e podemos entendê-los como parte estrutural da organização da trilha musical, como será mostrado mais à frente, ao longo dessa dissertação. Toda vez que ouvimos tais ostinatos vemos Selminha, a mulher de Arandir, sendo pressionada por algum outro personagem, como seu pai, seus vizinhos, Mário Ribeiro ou Cunha. Durante os questionamentos e interrogatórios ela sempre reage rispidamente e com convicção de que o marido não “tem culpa” de nada, mas todas as insinuações por parte dos personagens que a pressionam a deixam frágil e muito irritada. Logo, poderíamos até encarar essas inserções como um possível “Tema da pressão a Selminha”, pois a audição repetida gera um rápido reconhecimento do trecho musical, sendo inclusive fácil de assimilar sua função narrativa.

Os trechos são sempre semelhantes, com pequenas variações rítmicas, mas sempre valorizando o intervalo de quarta justa. A seguir a transcrição de uma das inúmeras variações:



Ex. 90 – Ostinatos nos Tímpanos, dentro da trilha musical de *O Beijo* (vários trechos).

### - Trechos Orquestrais

Seis Trechos Orquestrais fazem parte da trilha musical de *O Beijo*<sup>42</sup>, eles são apresentados pela primeira vez por volta da metade do filme e se instauram como principal sonoridade da trilha no último terço da película. A seguir, cada um será comentado individualmente para uma melhor compreensão da estrutura composicional e de sua articulação dramático-narrativa:

#### Trecho Orquestral I

Essa inserção musical, localizada em trinta e nove minutos e trinta e três segundos, poderia até mesmo ser chamada de “tema fúnebre”, por ser tocada no caminho para o enterro do atropelado, a sequência em si mostra o comboio de carros pretos na estrada mesclado com alguns planos do caixão em si, e também por apresentar uma característica musical fúnebre: com andamento lento, pulsação bem marcada e com a harmonia modal predominantemente em cordas arcadas e piano. Durante o trecho uma personagem comenta, em tom de fofoca, que a viúva (Elizabeth Gasper) não iria ao velório, sendo que assim as pessoas constatariam que talvez Arandir e o morto realmente tivessem um caso homossexual escondido.

O trecho é formado por pequenas seções formais que se repetem, inicialmente cada seção apresenta oito compassos, após algumas repetições, é alterado para durar seis compassos. Em cada repetição ouvimos duas frases como que em “pergunta-resposta”, a primeira ao piano e cordas com um tímpano pontuando a cada dois compassos, e a segunda nos sopros e cordas. Ao final de cada seção ouve-se um ruído de impressora novamente,

---

<sup>42</sup> Tecnicamente são sete, pois a última aparição de “Für Elise” também apresenta uma instrumentação orquestral. Contudo, ela não enquadrará esse subcapítulo por uma questão de escolhas analíticas.



musicalmente, fazendo parte do discurso composicional, como será descrito e comentado mais à frente nesse subcapítulo.

**Adagio**  
*rubato*

Ruido (impressora) *f*

Sopros

Piano *mf a 2* *Divisi*

Violino I *mp* *f*

Violino II *mp* *f*

Viola *mp* *f*

Violoncello *mp* *f*

Timpano *mp*

9

V. Slp.

Fl. *f*

Sopros

Pno. *a 2* *Divisi*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Timp. *f*

17

V. Stp.

Fl.

Sopros

Pno.

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

Timp.

*ff*

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

a 2

Divisi

a 2

25

V. Stp.

Fl.

Sopros

Pno.

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

Timp.

*f*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

Divisi

a 2

Ex. 91 – Trecho Orquestral I, dentro da trilha musical de *O Beijo* (39m 33s).

### Trechos Orquestrais IIa e IIb

Os dois trechos são tocados em duas sequências semelhantes, nas quais Arandir está à espreita, se escondendo das invasivas abordagens dos jornalistas. No primeiro, em quarenta e quatro minutos e vinte e cinco segundos, um homem o espera na porta de sua casa e Arandir o despista em uma pequena perseguição. Já no segundo, iniciado em uma hora, quatro minutos e trinta e sete segundos, Arandir é visto se escondendo em um pequeno quarto de hotel para não precisar passar por mais constrangimentos. Musicalmente, a composição se molda ao suspense das sequências de forma muito coesa. Inicia-se um motivo ao piano permeado por trêmulos rítmicos na região extremo-grave do instrumento, gerando certa “confusão” nas frequências graves, tanto pela ágil subdivisão rítmica quanto pelos clusters formados em uma região com pouca definição de notas. Modal e com uma estrutura formal que se repete a cada dezesseis compassos, a cada novo ciclo um novo elemento é inserido: inicia-se somente piano e tímpano; depois soma-se uma linha de cordas graves oitavando o perfil melódico; a seguir, outra linha de cordas agudas é inserida, agora, abrindo novos intervalos harmônicos; na próxima repetição, toda a seção de cordas toca a mesma linha em oitavas e uma trompa inicia um solo muito interessante, que se desenvolve paralelamente; já na última repetição do ciclo de dezesseis compassos, a linha que estava na trompa é apresentada por trompete e oboé em um cânone defasado de um compasso, formando uma complexa trama contrapontística. O trecho IIb é basicamente o mesmo que o IIa, porém é mais longo, nele a última seção do ciclo é repetida após um interlúdio formado por um rulo de tímpano e um intervalo de segunda menor descendente em *tutti*.

Seguem os dois trechos transcritos:

The image shows a musical score for Piano and Timpano. The score is in 3/8 time and consists of 16 measures. The Piano part starts with a forte (f) dynamic and features a tremolo in the left hand and a melodic line in the right hand. The Timpano part starts with a piano (p) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score is marked with a box 'A' above the first measure.

**B**

16

Pno.

Vc. Cb.

Timp.

*f*

*mp*

30

Pno.

Vln. I e II  
Vla.

Vc. Cb.

Timp.

*ff*

*mf*

**C**

45

Tpa.

Pno.

Vln. I e II  
Vla.

Vc. Cb.

Timp.

*f*

*f*

*f*

*f*

56  
Tpa.  
Pno.  
Vln. I e II  
Vla.  
Vc. Cb.  
Timp.

**D**  
66  
Ob.  
Tpt. Bb.  
Timp.

74  
Ob.  
Tpt. Bb.  
Vc. Cb.  
Timp.

Ex. 92 – Trecho Orquestral IIa, dentro da trilha musical de *O Beijo* (44m 25s).

**A**

Piano

Timpano

*f*

*p*

**B**

Pno.

Vc. Cb.

Timp.

*f*

*mp*

Pno.

Vln. I e II Vln.

Vc. Cb.

Timp.

*ff*

*mf*

45 C

Tpa. *f*

Pno.

Vln. I e II *f*

Vc. Cb. *f*

Timp. *f*

56

Tpa.

Pno.

Vln. I e II

Vc. Cb.

Timp.

D

Ob. *f*

Tpt. B. *ff*

Timp. *ff*

The image displays three systems of musical notation for an orchestral excerpt. The first system (measures 74-81) includes parts for Oboe (Ob.), Trombone (Tpt. B $\flat$ ), Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.), and Timpani (Timp.). The second system (measures 82-85) includes Oboe (Ob.), Trombone (Tpt. B $\flat$ ), Trumpet (Tpa.), Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.), and Timpani (Timp.). The third system (measures 86-93) includes Oboe (Ob.), Trombone (Tpt. B $\flat$ ), Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.), and Timpani (Timp.). Dynamic markings include *mf*, *f*, and *ff*. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Ex. 93 – Trecho Orquestral IIb, dentro da trilha musical de *O Beijo* (1h 04m 37s).

### Trecho Orquestral III

Essa inserção musical, ouvida em uma hora, nove minutos e oito segundos, é construída com o mesmo material melódico do tema dos Créditos Iniciais, já descrito anteriormente. A principal diferença é que nos Créditos Iniciais a instrumentação é mesclada



de sopros (sax barítono e clarinete) com cordas (contrabaixo) e aqui todo o trecho é executado apenas por cordas arcadas (viola e contrabaixo). O trecho é ouvido durante a sequência que Dália conta para Selminha que ela saía de casa, pois seu pai abusava dela quando jovem, mostrando seu lado sombrio.

The image shows a musical score for Viola and Contrabaixo (Cello) in 4/4 time, marked 'Lento' and 'mf'. The score consists of two systems. The first system shows the Viola and Contrabaixo parts. The second system shows the Viola and Contrabaixo parts with a fermata over the final measure of the Viola part.

Ex. 94 – Trecho Orquestral III, dentro da trilha musical de *O Beijo* (1h 09m 08s).

### Trechos Orquestrais IVa e IVb

Podemos encarar esses dois trechos como representantes do transtorno do sogro, notavelmente apaixonado por Arandir. A primeira vez que escutamos a inserção é em uma hora, dez minutos e trinta e um segundos, quando o jornalista Mário Ribeiro conversa com o sogro, visivelmente instável, como se estivesse sendo interrogado. E a segunda vez, em uma hora, dezessete minutos e trinta e seis segundos, é ainda mais dramática, pois é quando o espectador percebe que é o pai de Selminha que está ligando para ela e fazendo ameaças, comprovando de vez sua paixão platônica por Arandir.

O plano de frente dessa estrutura musical é, notadamente, a linha dos metais em uníssono. Isso se deve por ser a única linha melódica de fato desenvolvida e também por serem os instrumentos com maior projeção sonora, dentre os utilizados no trecho. Os outros instrumentos são utilizados como forma de pontuar os acentos rítmicos ou para criar um complemento contrapontístico da melodia principal. Vê-se também sua inter-relação com outros Trechos Orquestrais, por exemplo, a frase das cordas graves no compasso seis já foi utilizada antes no Trecho Orquestral I.

Ex. 95 – Trecho Orquestral IVa, dentro da trilha musical de *O Beijo* (1h 10m 31s).

Ex. 96 – Trecho Orquestral IVb, dentro da trilha musical de *O Beijo* (1h 17m 36s).

### Trecho Orquestral V

Essa inserção musical se tornará, no disco *Choros & Alegria*, a composição “Paraíso”, e será devidamente tratada no Capítulo 3. Na trilha, ela é apresentada em uma hora, quinze minutos e doze segundos, insinua uma relação amorosa entre Arandir e Dália, sua cunhada, quando ela vai até o quarto de hotel que ele está escondido. Musicalmente, o trecho é ouvido quase como um “concerto para piano”, pois um piano solista é acompanhado por uma seção de cordas em uma melodia lenta e triste.

**A**

Piano *mf*

Violinos I e II  
Violas

Violoncelos  
Contrabaixo *mp*

Pno.

Vln. I e II  
Vla.

Vc.  
Cb.

Pno.

Vln. I e II  
Vla.

Vc.  
Cb.

B  
 Vln. solo  
 24  
 Vln. I e II Vln. Vla.  
 24  
 Pno.  
 30  
 Vln. solo  
 30  
 Vln. I e II Vln. Vla.  
 30  
 Vc. Cb.  
 30  
 38  
 Pno.  
 38  
 Vln. solo  
 38  
 Vln. I e II Vln. Vla.  
 38  
 Vc. Cb.  
 38  
 rit. -----

Ex. 97 – Trecho Orquestral V, dentro da trilha musical de *O Beijo* (1h 15m 12s).

### Trecho Orquestral VI

Pouco antes da última sequência Dália liga os pontos e descobre que seu pai ama Arandir, logo depois vemos o sogro chegar ao Hotel Paranoá, no qual Arandir e Dália se encontram e ouvimos seu pensamento: “Não foi beijo de misericórdia, não foi beijo de

compaixão. Foi beijo de amante, amante, amante. Foi beijo de amante”, comprovando de uma vez por todas seu ciúme velado. Em seguida vemos Arandir dizer para Dália que o sogro não visitava sua casa com Selminha, mas “acidentalmente” cruzava com ele na rua diversas vezes, assim como no dia do acidente. De supetão o sogro entra no quarto e pede para Dália sair do quarto e é nesse contexto que o Trecho Orquestral VI é ouvido, a música representa a tensão entre os dois personagens e já anuncia um desfecho trágico que está por vir.

O trecho é composto por uma estrutura ABA, onde a seção A apresenta uma linha melódica em oitavas, primeiramente nos sopros e depois nos sopros e cordas, permeados por pequenas intervenções do violino solo e da percussão (prato e tímpano). Já na seção B, duas linhas melódicas dialogam: uma na região grave do piano, com ritmo regular de colcheias, e outra nas cordas agudas, com trêmolos e notas mais destacadas.

**Moderato**

10

10

Ex. 98 – Trecho Orquestral VI, dentro da trilha musical de *O Beijo* (1h 19m 50s).

### - Intervenção de metais e percussão

Podemos considerar que os fragmentos da trilha musical a seguir são desdobramentos dos Trechos Orquestrais tratados anteriormente, contudo apenas alguns dos instrumentos de metais e o tímpano foram reagrupados para a execução dos mesmos. A inserção é ouvida em dois momentos, e cada um desses momentos abarca duas repetições do mesmo trecho, sendo a segunda repetição prolongada por uma linha melódica de um soprano grave que é quase inaudível.

A primeira inserção ocorre em trinta e um minutos e doze segundos, sendo repetida em trinta e dois minutos e nove segundos, e tem a função narrativa de suavizar a transição dos planos imagéticos e representar uma espécie de plano onírico no qual vemos novamente o quadro *Cristo Carregando a Cruz*, já mostrado nos Créditos Iniciais.

A segunda inserção também é dividida em dois trechos, em uma hora, sete minutos e dezesseis segundos, ouvimos o primeiro trecho e nesse exato momento o espectador vê a mão de alguém pegando uma arma de uma gaveta, sem reconhecer qual seria o personagem. O segundo trecho, em uma hora, oito minutos e cinquenta segundos, ocorre sincronizado ao momento que Selminha e Dália começam a conversar sobre o pai delas e Dália revela que saiu de casa pois ele a abusava. Por meio da repetição, a música aqui deixa claro que quem pegou a arma na sequência anterior fora Aprígio, o pai de ambas.

The image shows a musical score for three instruments: Trombone, Trombone Baixo/Tuba, and Timpano. The music is in 4/4 time. The Trombone part starts with a forte (f) dynamic and features a triplet of eighth notes. The Trombone Baixo/Tuba part has a mezzo-forte (mf) dynamic followed by a mezzo-piano (mp) dynamic. The Timpano part has a mezzo-forte (mf) dynamic.

Ex. 99 – Intervenção de metais e percussão, dentro da trilha musical de *O Beijo* (31m 12s; 32m 09s; 1h 07m 16s; 1h 08m 50s).

### - A escassez de música diegética e os sons musicais falsos-diegéticos

É intrigante que só existam duas inserções musicais em todo o filme que são ouvidas dentro da cena, ou seja, diegeticamente. A primeira ocorre aos vinte e seis minutos e quarenta segundos, na sequência que Mario Ribeiro, o jornalista, está na areia da praia e uma mulher, que está ao lado de um pequeno rádio portátil, tenta seduzi-lo. A ação que nos mostra que os personagens estão de fato ouvindo a música é um clichê cinematográfico onde o personagem em cena gira o *knob* no rádio e o som imediatamente aumenta de volume, de forma a justificar ao espectador que aquela música não está sendo ouvida somente por ele, mas sim de forma diegética. No caso do trecho em questão, em uma hora, quinze minutos e doze segundos, Moacir claramente imita a sonoridade do samba-jazz característico no final dos anos 1950 e início dos 1960. Dessa forma, a escuta do trecho adquire um caráter mais

verossímil, induzindo o espectador a acreditar que a música realmente está vindo do rádio e, por consequência, localiza o período temporal da narrativa.

A instrumentação do trecho é composta por um quarteto jazzístico; piano, guitarra, contrabaixo acústico e bateria, somado a uma seção de cordas arcadas e um saxofone solista. Essa formação instrumental, associada à forma blues de doze compassos que a composição se desenvolve ajuda a remeter ao samba-jazz do período, que mescla procedimentos composicionais do jazz e do blues jazzístico à rítmica e suingue abraileirado de semicolcheias. Segue partitura do trecho comentado:

The musical score is divided into two systems. The first system includes the following parts:

- Sax Alto:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics include *f*. Chords: Fm7, Bbm7.
- Piano/Contrabaixo:** Bass clef, 4/4 time. Dynamics include *mf*. Chord: Fm7. Marking: *pizz.*
- Bateria:** Drum set notation. Dynamics include *mp*.

The second system includes the following parts:

- Sax A.:** Treble clef, 4/4 time.
- Gtr.:** Treble clef, 4/4 time.
- Cordas:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics include *mp*. Chords: Fm7, C7alt, Fm7.
- Pno. Cb.:** Bass clef, 4/4 time.
- Bt.:** Drum set notation.



Ex. 100 – Samba-jazz, dentro da trilha musical de *O Beijo* (26m 40s).

A outra inserção musical que está dentro da cena diegeticamente é a composição que veio a se tornar conhecida como “Coisa nº 8”, lançada no disco *Coisas*, e está localizada em quarenta e sete minutos e nove segundos. Ela é usada principalmente com o intuito de caracterizar o ambiente visto nas imagens, no caso, o bar que Mário Ribeiro vai todas as noites. Na sequência em questão vemos duas mulheres (Betty Faria e Glauce Rocha) conversando sobre como seduzi-lo para, quem sabe, ficarem tão em evidência quanto o fatídico beijo na sociedade carioca por meio da influência do jornalista.

A música aqui apresenta uma sonoridade boêmia, algo próximo ao jazz afro-cubano, com dois sopros dialogando entre si (sax barítono e trompete) acompanhados por guitarra, contrabaixo e percussão (atabaques).

Sax Barítono

Guitarra

Contrabaixo

Atabaques

10 Mute

Tpt. B.

Sax B.

Gtr.

Cb.

Atab.

18

Tpt. B.

Sax B.

Gtr.

Cb.

Atab.

27  
Tpt. B♭ *Improviso*  
Sax B.  
Gtr.  
Cb.  
Atab.

35  
Tpt. B♭  
Gtr.  
Cb.  
Atab.

43  
Tpt. B♭  
Sax B.  
Gtr.  
Cb.  
Atab.

52  
Tpt. B♭ *Improviso*  
Sax B.  
Gtr.  
Cb.  
Atab.

The image displays a musical score for a jazz ensemble, specifically for the piece "Coisa nº 8" from the soundtrack of *O Beijo*. The score is arranged in systems, each containing staves for different instruments: Tpt. B. (Trumpet B-flat), Gtr. (Guitar), Cb. (Cello/Double Bass), Atab. (Timpani), Sax B. (Saxophone B-flat), and Tpt. B. (Trumpet B-flat). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with specific measure numbers (60, 65, 68, 77, 85) marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, typical of a jazz score. The Atab. part is mostly represented by slash marks, indicating specific rhythmic patterns or mallet techniques.

Ex. 101 – “Coisa nº 8”, dentro da trilha musical de *O Beijo* (47m 09s).

Também podemos encontrar um número grande de sons falsamente diegéticos na articulação da trilha, eles funcionam praticamente como nas radionovelas, apontando o entendimento de alguma ação sem que ela seja exposta na forma de imagem. Foram encontrados três diferentes sons funcionais que se enquadram nesse padrão:

- O primeiro é o som de pneus freando e ocorre já no segundo minuto e demarca o atropelamento que se desdobrará no beijo que será o fio condutor do roteiro, o acidente em si não é mostrado nenhuma vez na tela, nem mesmo o som do impacto é ouvido;
- O segundo é o som do maquinário da impressora de jornais, veremos que é um caso recorrente, que se repete diversas vezes ao longo do filme e delimita o entendimento do espectador. O som em questão é ouvido seis vezes e em apenas duas, na primeira e na última, diegeticamente, ou seja, o som é primeiramente apresentado junto com a imagem da máquina para a identificação da fonte sonora e depois disso o som passa a ganhar uma significação própria, que remete ao plano imagético sem precisar estar explicitamente paralelo a ele.
- O terceiro é o som de uma sirene, em uma hora, três minutos e quarenta e seis segundos. Como a fonte sonora não é vista na tela, não podemos dizer se é uma sirene de ambulância, viatura policial, ou outro veículo oficial, mas isso não é de grande importância, pois ela tem a função de localizar o ambiente e não interage de forma decisiva na narrativa.

#### - “Für Elise”

Ao longo do filme é possível localizar seis inserções do tema de uma das composições mais conhecidas de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Santos as trabalha a trilha musical de maneira muito consciente, pois o tema pontua o início, o meio e o fim do longa-metragem e pode ser considerado o tema que mais “amarra” a estrutura da trilha, tanto no que tange à significação psicológica quanto às transformações que o material composicional sofre a partir dos outros elementos da trilha, quase como se houvesse uma espécie de fricção das inserções musicais que desencadeia novos rumos à narrativa musical.

O tema parece ter relação com a inocência de Arandir diante do fatídico beijo, representado no plano imagético com o boneco da vitrine. Outro fator que o uso dessa melodia como trilha musical incita é a lembrança, que remói o protagonista todas as vezes que ouvimos o tema.

Uma vez que ela é a única música não composta para o filme por Moacir, apenas arranjada por ele, nos deparamos com a questão: qual o motivo do uso de uma composição





fechado no rosto de Arandir, ele pede para que seu sogro nunca mais o veja, e quando o plano abre vemos que o sogro está apontando uma arma em sua direção. Quando Dália ouve o tiro ela corre imediatamente para dentro e Arandir já está deitado no chão, agonizando. Nesse momento, ele pede um beijo a ela, mimetizando o beijo que deu no atropelado no início da história e é exatamente aqui que se inicia a última inserção de “Für Elise”, em uma hora, vinte e um minutos e vinte e dois segundos.

Aqui é a primeira vez que não ouvimos “Für Elise” em um instrumento solo, e como contraste, ele é orquestrado para uma formação de sopros e cordas arcadas, sendo que os instrumentos de sopro que executaram o tema nas inserções anteriores têm grande destaque no arranjo. Formalmente, é a primeira vez que ouvimos a forma completa ABA.

The image shows a musical score for the piece "Für Elise". The score is written for several instruments: Flauta (Flute), Violinos (Violins), Fl. (Flute), Sop. orq. (Soprano oboe), Vln. (Violin), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics including *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp pizz.* (mezzo-piano pizzicato). The score is divided into two systems. The first system shows the Flauta and Violinos parts. The second system shows the Fl., Sop. orq., Vln., Vla., and Vc. parts. The Fl. part has a *f* dynamic marking. The Sop. orq. part has a *f* dynamic marking. The Vln. part has a *f* dynamic marking. The Vla. part has a *mp pizz.* dynamic marking. The Vc. part has a *f* dynamic marking. The score is marked with a *6* above the first measure of each system, indicating a first ending or a specific measure number.



The image shows a musical score for six instruments: Flute (Fl.), Trompete (Sop. orq.), Sax T., Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Trompete part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Sax T. part has a melodic line with slurs and accents. The Violin part has a melodic line with slurs and accents. The Viola part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello part has a melodic line with slurs and accents. The score includes dynamic markings like 'mp' and 'pizz.', and performance instructions like 'arco'.

Ex. 107 – Sexta aparição de “Für Elise”, dentro da trilha musical de *O Beijo* (1h 21m 22s).

Como visto anteriormente, os cinco trechos não apresentam grandes diferenciações de abordagem composicional, apenas o último se destaca por apresentar maior densidade instrumental e, por conseguinte, um trabalho de orquestração mais elaborado. As mudanças de tonalidades<sup>43</sup> em cada inserção não parecem ter uma função poética determinada, elas são alteradas apenas para melhor se inserirem no contexto da tessitura da instrumentação. Ou seja, o compositor não trabalha com o material de forma estanque, mas sim de forma a melhor de adaptar a cada instrumento, soando mais natural dentro de cada registro.

### - Outras inserções

Em apenas dois momentos do filme ouvimos pequenas inserções musicais concisas e pontuais, com duração de poucos segundos cada uma, sendo que ambas são utilizadas em funções narrativas semelhantes.

A primeira ocorre aos oito minutos e treze segundos e é formada por um cluster de piano. O acorde é ouvido exatamente quando vemos para onde Mário Ribeiro está indo: após titubear um pouco quando cruza com um grupo de crianças na rua, esboçando certo sentimento de dúvida, a câmera enquadra a placa do 20º Distrito Policial. Lá dentro o

<sup>43</sup> Lá menor, Ré menor, Mi menor, Lá menor e Lá menor, respectivamente. Lembrando que os instrumentos transpositores estão notados como escritos e não como soam.

jornalista convence o delegado Cunha que o caso de Arandir vale a pena ser investigado e mostra como isso pode alavancar sua carreira, desde que os jornais passem uma boa impressão de seu nome.

O acorde é formado pelas notas: ré, mi, mi bemol, ré, dó, lá, lá bemol; respectivamente, e esse aglomerado de notas apresenta uma série de relações intervalares consideradas dissonantes que o caracterizam como um cluster, dentre eles encontramos: três segundas menores, duas segundas maiores, uma quarta aumentada, uma quinta diminuta, uma sétima menor, uma sétima maior e uma nona maior.



Ex. 108 – Cluster ao piano, dentro da trilha musical de *O Beijo* (8m 13s).

Já a segunda inserção ocorre aos quarenta e seis minutos e vinte e seis segundos do filme. Na sequência em questão, Arandir se encontra com Selminha, já muito transtornada por todo o ocorrido, e tenta beijá-la. Contudo, a esposa recusa seu beijo virando-lhe o rosto, e é exatamente nesse segundo que ouvimos um intervalo descendente de segunda menor (fá-mi) nos metais e cordas, seguido do ruído da impressora de jornais.

Ex. 109 – Intervalo descendente, dentro da trilha musical de *O Beijo* (46m 26s).

### 2.2.3.3 – Considerações sobre a trilha de *O Beijo*

O expressionismo visual e sonoro justifica-se não apenas como exercício de estilo, mas como leitura conceitual e estética do tema (...). Originalmente, o expressionismo tratava o tema da morte com forte ressonância alegórica. Meio século mais tarde, e tendo a variante hollywoodiana como referência, o que se retoma da proposição tem ares ornamentais, fazendo com que o enredo jamais se confunda com os atributos da encenação. O lado sombrio do Rio de Janeiro positivamente não combina com certo chiaroscuro (HEFFNER, s/d: 1).

Dentre todos os elementos da trilha musical de Moacir Santos para o filme *O Beijo*, dois deles se destacam. Para uma melhor compreensão, separaremos em dois diferentes subcapítulos que abordam cada um dos dois elementos estruturadores de forma mais completa:

#### - **Fronteira entre *sound design* e trilha musical**

Segundo os próprios Créditos Iniciais, a trilha musical do longa-metragem foi composta por Moacir Santos (1926-2006) e o som direto foi trabalhado por Juarez Dagoberto (1932-). Consta também no IMDb (Internet Movie Database) a participação de Amaury Leenhardt como técnico do departamento de som da produção. Não se sabe ao certo se a trilha sonora do filme foi fragmentada pelos três diferentes responsáveis (compositor da trilha musical, *sound designer* e engenheiro de som direto) ou se suas funções não tinham tal grau de separação. Essa informação seria de extrema relevância para o estudo, pois a música e o som se articulam poeticamente de diversas formas. Como foi visto, a função de *sound designer* só se consolidou de fato como um *métier* independente na década de 1970, logo, na época da produção do filme, início dos anos 1960, a separação de funções, música vs. ruído, por diferentes e especializados profissionais ainda não era um padrão. Sendo assim, é muito provável que o compositor da trilha musical também tenha sido responsável pela supervisão de outras faixas sonoras, que não apenas a musical.

Em *O Beijo*, a música assume o papel da ruidagem em diversos momentos. Como exposto anteriormente, nos primeiros minutos do filme são introduzidos sons manipulados eletronicamente, com sonoridade muito próxima ao que chamamos de música eletroacústica, representando o caos urbano da sequência inicial. Não se ouve nenhum som naturalista como os dos carros passando, exceto o som de pneu derrapando que precede o atropelamento (que

inclusive não se vê, pois ele é apenas subentendido pelo som). Santos também utiliza em diversos momentos sons de percussão (tambor, tímpano e bateria) que se confundem no limiar entre o que seria ruído e o que seria música. Um exemplo marcante ocorre em uma hora, quatorze minutos e quatorze segundos, logo após um espelho ser quebrado se inicia uma sonoridade bastante agressiva de um solo de bateria (valorizando os pratos), que se conecta diretamente com o som agudo e estilhaçado do espelho se despedaçando. Isso causa ao espectador certa apreensão, que logo é redirecionada, pois o solo de bateria desemboca em um trecho musical específico. Como são aparições bastante pontuais, o uso da música como ruído neste trabalho não pode ser comparado ao uso do *mickeymousing*, técnica que utilizava o som musical para paralelizar o discurso fílmico.

Em contrapartida, os ruídos entram no lugar da trilha musical de maneira extremamente intrigante em diversos momentos, por exemplo, o som do maquinário de impressão de jornais é claramente ouvido pelo espectador como um *leitmotiv*. Ele se estabelece como diegético junto do plano em que a impressora é vista e após algum tempo a imagem da impressora não é mais necessária, sendo o som totalmente responsável pela articulação narrativa, assumindo o papel de informar o público que mais uma notícia sobre o caso do beijo foi publicada pela imprensa.

Em geral, os ruídos geram uma ilusão de realidade ao espectador, fornecendo informações complementares ao entendimento da narrativa e a música que trabalha no plano lúdico, podendo localizar social, geográfica e/ou politicamente a trama, entre outros aspectos. Visto isso, o uso invertido desses parâmetros gera novos tipos de compreensão e significação à narrativa fílmica.

### **- Construção do discurso central da trilha musical**

O discurso da trilha musical de *O Beijo* apresenta um caminho narrativo bastante preciso e bem demarcado, e isso se dá especialmente pela instrumentação das inserções musicais e pelo uso do timbre como material demarcador. Três grandes pilares se caracterizam como os elementos estruturantes:

- I) Nos primeiros minutos do filme os sons manipulados “abrem” a percepção do espectador substituindo os sons/ruídos diegéticos, toda uma estética sonora se instaura durante o trecho.

- II) Em toda a parte central do filme, desde o minuto vinte até o fim da primeira hora, um ostinato rítmico no tímpano é inserido persistentemente de maneira a demarcar uma sonoridade.
- III) Apresentados pela primeira vez exatamente na metade do filme, os Trechos Orquestrais ganham força e se estabelecem como sonoridade principal no último terço do longa-metragem.

Permeando os três pilares descritos acima estão as inserções de “Für Elise”, que são apresentadas no início, no meio e no fim do filme, e que, de certa forma, “amarram” a trilha, pois o tema vai sofrendo transformações a partir da fricção com os outros elementos apresentados. Por exemplo, as quatro primeiras inserções de “Für Elise” na trilha se dão por instrumentos solo, saxofone, piccolo, flauta, saxofone, respectivamente. Já a última aparição do tema, que é inclusive a última música ouvida em todo o filme, se dá com características orquestrais, ou seja, o tema “se apropriou” da instrumentação que se tornou recorrente ao final da narrativa, propiciando uma fusão do material temático com a instrumentação.

Também é possível notar que alguns dos outros elementos são ramificações dessa “veia” principal que estrutura a trilha musical do filme, tornando-a muito coesa e suas inter-relações significativas são de rápida compreensão por parte do espectador.

#### **2.2.4 – Os Fuzis**

Excepcional trabalho de elenco (Nelson Xavier, Maria Gladys, Paulo César Pereio, Hugo Carnava etc.) e **preciosa trilha sonora do pernambucano Moacir Santos, um dos principais arranjadores, saxofonistas e compositores brasileiros** (NAHUD, 2013: 1, grifo nosso).

##### **2.2.4.1 – Considerações iniciais**

Este filme foi produzido por Ruy Guerra em 1963 e se passa no nordeste brasileiro dos anos 1960. É sabido que “o Nordeste sempre teve uma forte presença na cultura brasileira em todos os ramos da arte, e no cinema não poderia ser diferente” (DÍDIMO, 2010: 29). Essa temática foi utilizada recorrentemente no início da década pelos produtores audiovisuais, especialmente os ligados ao Cinema Novo.

OS FUZIS (1963) de Ruy Guerra; VIDAS SECAS (1963) de Nelson Pereira dos Santos; e DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964) de Glauber Rocha, compõem a famosa TRILOGIA DO SERTÃO que marcou o primeiro período do Cinema Novo, correspondendo ao de representação de um Brasil ensolarado de onde emerge os conflitos sócio-políticos (NAHUD, 2013: 1).

A “fuga das cidades” em direção ao campo nos cenários dos filmes na década de 1960 se consolidou rapidamente, EIKMEIER comenta que de 1962 a 1964 as principais produções já estavam todas em circulação. Pensar isso no período é intrigante, pois mesmo com as limitações da comunicação diversas pessoas convergiram para caminhos comuns, e muito disso se deve à articulação política dos realizadores.

(...) pressionados pelos movimentos sociais e pelo contato ímpar com a dificuldade da luta no campo, estudantes começam a se interessar em retratar o assunto. Eduardo Coutinho dá início em 62 às filmagens de *Cabra marcado pra morrer* e estabelece um estreito contato com as ligas camponesas de Pernambuco, forma institucional alternativa ao sindicato, já que para o trabalho no campo ele era inconstitucional. O Cinema Novo de Ruy Guerra com *Os Fuzis*, de Glauber Rocha com *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ou Nelson Pereira dos Santos com *Mandacaru Vermelho* e *Vidas Secas*, consolida esta atitude cinematográfica de escapar dos limites do estúdio e da cidade, bem como do formato melodramático e procura compreender o país na complexidade dos assuntos que se tinha por intenção avaliar (EIKMEIER, 2010: 66-67).

No caso de *Os Fuzis*, a história mostra um grupo de soldados que chega até uma cidade na qual toda a população se encontra no limiar da fome, pois os únicos alimentos que restam se encontram em um armazém, e a função dos soldados é proibir o acesso do povo à comida para vendê-la em outro lugar. O empecilho se encontra quando o caminhão que deveria levar a comida embora quebra e todos precisam esperar a peça chegar, enquanto a comida deteriora estocada. O motorista do caminhão é Gaúcho (Átila Iório), ele já pertenceu à tropa, mas se desligou por não concordar com suas atribuições e sua postura, que era “sistematicamente atirar sobre camponeses esfomeados para proteger o bem dos ricos” (BERNARDET, 2007: 92-93). A população da cidade cultivava um certo misticismo sobre a figura de um boi, o qual supostamente os traria chuva, e “as práticas místicas em torno do boi respondem às práticas não menos místicas em torno dos fuzis” (BERNARDET, 2007: 92-93). Ao final, percebe-se que a elevação do boi a uma figura de santo, ou algo do gênero, não se sustenta frente às necessidades básicas: o boi é morto e homens, mulheres e crianças se debatem em uma multidão ávida por uma fatia de carne.

SCHWARZ levanta a hipótese de o filme na verdade ter propostas estéticas paralelas, uma mais documental e outra ficcional, sendo essa reflexão um fio condutor da estética *cinemanovista*:

O filme de Rui Guerra, que é uma obra prima, não procura "compreender" a miséria. Pelo contrário, ele a filma como a uma aberração, e dessa distância tira a sua força. À primeira vista é como se de cena em cena alternassem duas fitas incompatíveis: um documentário da seca e da pobreza, e um filme de enredo (SCHWARZ, 1966: 218).

Sobre os homens fardados do filme e a significação social retratada por eles, SCHWARZ também comenta que:

Já os soldados, por contraste, é como se pudessem tudo. Em padrão citadino são homens quaisquer, de classe baixa. No lugar, entretanto, fardados e ateus, vadiam pelas ruas como se fossem deuses, — os homens que vieram de fora e de jipe. Falam de mulheres, dão risadas, não dependem do boi santo, é o que basta para que sejam, efetivamente, uma coisa nova. São grandes cenas, em que a sua empáfia recupera, para a nossa experiência, o privilégio de ser "moderno": ser citadino é ser admirável (SCHWARZ, 1966: 218).

Os soldados passeiam pela rua a sua superioridade, mas para o olho citadino, que também é seu, são gente modesta. São, simultaneamente, colunas da propriedade e meros assalariados, montam guarda como poderiam trabalhar noutra coisa, — o chofer de caminhão já foi militar. Mandam, mas são mandados; se olham para baixo são autoridades, se olham para cima são povo também. Resulta um sistema de contradições, que será baliza para o enredo (SCHWARZ, 1966: 218).

A situação retratada por Ruy Guerra ganha esse caráter documental, pois é sabido que tais contradições no abuso de poder eram cenário do cotidiano nordestino. DÍDIMO, pesquisador do nordeste, especialmente do cangaço, no cinema brasileiro, constata que “o poder das armas era utilizado para manter a ordem, e grupos de homens armados eram formados com essa finalidade, a mando de cada coronel” (DÍDIMO, 2010: 19).

Esses bandos, que na verdade eram milícias privadas, eram formadas por jagunços e cangaceiros “mansos”. Os jagunços eram uma espécie de guarda-costas do coronel. Normalmente, tinham antecedentes criminais ou eram pistoleiros profissionais. Os cangaceiros “mansos” eram trabalhadores comuns das terras de seu senhor, lidavam com o gado ou com o cultivo. Como eram dependentes do coronel, tinham a função de defendê-lo incondicionalmente, e em troca, recebiam proteção contra o inimigo, permanecendo imunes a punições do poder público (DÍDIMO, 2010: 19).

Os filmes de cangaço no cinema brasileiro são comuns desde a década de 1920, contudo, foi nos anos 1960 que a temática se expandiu e ganhou mais adeptos. Mas nem todos os filmes que se passam no nordeste e representam narrativas sociais se enquadram no gênero fílmico.

De um modo geral, para que um filme seja considerado um filme de cangaço, é necessário que ele tenha o movimento rebelde ocorrido no sertão nordestino como tema central, ou que tenha personagens que participaram desse contexto histórico, influenciando diretamente a narrativa do filme em questão (DÍDIMO, 2010: 33).

Por isso, concluímos que *Os Fuzis* não faz parte do gênero cangaço em si, mas apenas apresenta a mesma ambientação, DÍDIMO também explica o fato em sua tese de doutorado:

Nesse sentido, podemos relacionar *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963 [sic]) e *Vidas Secas* (Nelson pereira do Santos, 1963) com sendo filmes ligados à tradição da cultura popular nordestina que poderiam ter abordado o cangaço como tema principal, mas que trabalharam a questão da seca, do latifúndio, das injustiças sociais, do coronelismo, em outro nível. O cenário é o mesmo, a caatinga do sertão nordestino, mas os personagens são outros. São nordestinos inconformados com a desigualdade social, só que não precisaram entrar para o cangaço para resolver questões ligadas à terra, ou desafetos com vizinhos, ou para vingar crimes passados, ou para se aventurar no banditismo (DÍDIMO, 2010: 34).

Posto tudo isso, vemos que a estrutura narrativa da obra audiovisual dialoga diretamente com todo um contexto político e social vivido no nordeste brasileiro e que foi veementemente retratado nas telas dos cinemas por um grande número de cineastas contemporaneamente à sua produção.

Vale comentar também que a narrativa de *Os Fuzis* se conecta diretamente com a icônica Guerra de Canudos, que ocorreu no sertão da Bahia na última década do século XIX. A ligação mais explícita se dá por volta dos vinte minutos do filme, na fala de um velho senhor que cita o ocorrido em Canudos como se um confronto semelhante estivesse prestes a ocorrer na cidade<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Para mais informações sobre a relação da Guerra de Canudos com o cinema brasileiro, em diferentes períodos, ver o trabalho de SANTOS (2012).



#### 2.2.4.2 – A música de *Os Fuzis*

À primeira vista, o que mais chama atenção na filmografia selecionada de produções em que Moacir Santos trabalhou, é que o filme mais afinado com os preceitos e ideias motrizes do Cinema Novo é, sem dúvida, *Os Fuzis*. GOMES já havia comentado sobre isso em sua dissertação:

Dentre os filmes para os quais Moacir compôs trilhas, *Os fuzis* é o que mais se enquadra esteticamente e ideologicamente nos padrões do Cinema Novo. O filme trata da seca nordestina, e tem na fé de um povo o fio condutor de sua história, que leva a um conflito final trágico em uma cidade interiorana (GOMES, 2009: 56).

Contudo, no que tange à trilha musical especificamente nem tudo caminha da mesma forma. Não é comum no Cinema Novo encontrar maestros-compositores responsáveis pelas trilhas, essa tradição era ligada à década anterior, quando os estúdios tinham uma verba maior para cada produção, e isso acabou influenciando o plano musical dos filmes<sup>45</sup>.

É perceptível que em boa parte da trilha, como no caso das Cantorias diegéticas, existe uma forte ligação religiosa, que ajuda a configurar a representação social do filme. “O ambiente de miséria e profunda religiosidade que caracteriza ainda hoje o interior brasileiro sertanejo será posteriormente retomado por Moacir Santos na composição da trilha sonora para o filme *Os Fuzis*” (...) (DIAS, 2010: 31). DIAS também faz um paralelo entre as conturbadas relações familiares retratadas no cinema de cangaço e a própria trajetória de Moacir, que se passaram no nordeste brasileiro.

Poucas inserções musicais são ouvidas ao longo do filme e isso resulta em muitos momentos de silêncio, sendo que apenas ouvimos os ruídos diegéticos e os espaçados diálogos. Essa característica acaba se tornando uma marca estética importante, podendo ser comparada à trilha musical de *Vidas Secas*<sup>46</sup>.

Foi possível encontrar no caderno de apontamentos de Moacir Santos, resgatado por DIAS em sua pesquisa de campo, uma espécie de roteiro para a trilha de *Os Fuzis*, com anotações separadas por rolo do filme. Nota-se que todo o uso de música diegética foi

---

<sup>45</sup> Não entraremos em mais detalhes no momento, pois esse assunto será retomado no decorrer da dissertação.

<sup>46</sup> Para mais informações sobre a música de *Vidas Secas*, veja o capítulo 2.4 de GUERRINI (2009), intitulado: *Não há música em Vidas Secas?*

pensada pelo compositor, que também foi o diretor musical da produção. Segue abaixo uma reprodução do manuscrito:

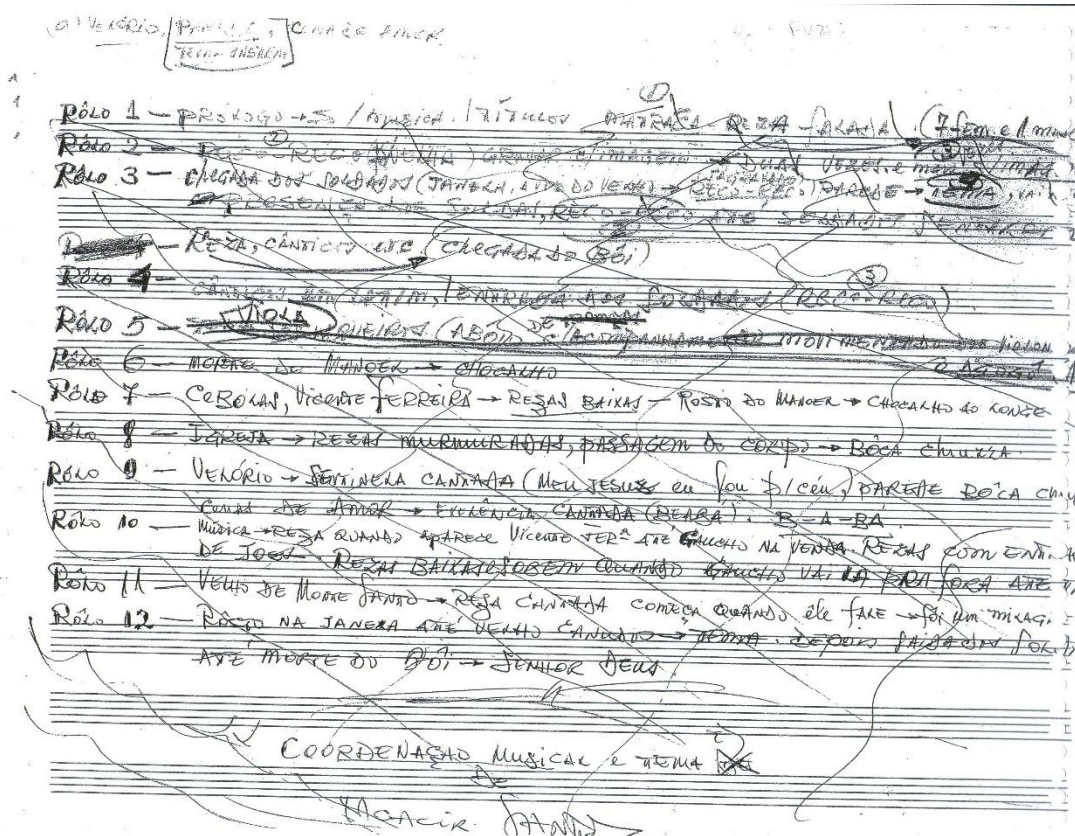


Figura 8 – “Roteiro” da trilha de Os Fuzis. Caderno Pré-Coisas, c. 1960. Acervo MS (DIAS, 2010).

Segue a descrição e análise da trilha, fragmentada por subcapítulos:

### - Tema principal

O “tema principal” da trilha de *Os Fuzis* apresenta características que levaram Moacir a compor a música “Bluishmen”, que seria lançada em 1972 no disco *The Maestro*. Ele tem uma função muito importante na articulação dramático-narrativa do filme, abrindo e fechando ciclos de acontecimentos, e é escutado apenas três vezes ao longo das quase duas horas de duração do longa-metragem. Além de também ser a única música extra-diegética de toda a trilha, o que ressalta ainda mais sua representatividade.

Em ambas as três aparições do “tema principal” no filme ele é executado apenas por um violoncelo solo com uma interpretação bastante solta e livre. O ritmo da melodia

alterna a rítmica ternária de semínimas com a binária de colcheias, passando por notas longas que ora servem de repouso e ora impulsionam o desenvolvimento do perfil melódico.

A primeira aparição ocorre durante os Créditos Iniciais<sup>47</sup>, aos cinco minutos e quarenta e um segundos, e é aí que ele se estabelece como “tema principal”, pois adquire uma carga dramática muito forte logo no início do filme.

Ex. 110 – Primeira aparição do “Tema Principal”, dentro da trilha musical de *Os Fuzis* (5m 41s).

A segunda aparição do tema é inserida em outro momento crucial da história em si; logo depois da chegada dos soldados, que na verdade é representada na tela como a chegada dos fuzis, pois as armas viram o centro das atenções, um velho senhor da cidade começa a falar diretamente com o espectador, olhando-o nos olhos e diz:

“Era mil e duzentos soldados, tudo bem armado. Foi uma luta terrível, mataram quinze mil almas que só pediam pra viver em paz nesse sertão. Tirante [sic] as mulheres e crianças que fugiram pelo campaião [sic], ficou tudo aqui enterrado no chão. Quem tinha bom santo não abandonou Canudo, não senhor. Eu mesmo, em

<sup>47</sup> Analisados por completo mais à frente.

peessoa, não tive a graça de conhecer meu bom Jesus. Mas vi gente falou como eu tô [sic] falando com o senhor. Sei que ele andava a um palmo da terra, todos disseram, seus pés não tocavam no chão”

Antes do senhor terminar seu discurso a segunda aparição do tema é ouvida, aos vinte minutos e trinta segundos, pontuando assim a chegada dos soldados à cidadela e insinuando a mudança na estrutura social que isso representa, com desfechos possivelmente trágicos, como os de outrora.

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violoncelo' and features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/2 time signature. The music begins with a 'rubato' marking. It consists of a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' under a bracket) and a final cadence. The bottom staff is labeled 'Vc.' and starts with a measure number '6'. It also has a bass clef, a key signature of one sharp, and a 3/2 time signature. The notation shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, and rests.

Ex. 111 – Segunda aparição do “Tema Principal”, dentro da trilha musical de *Os Fuzis* (20m 30s).

A terceira aparição, ouvida em uma hora, quarenta e seis minutos e cinquenta e dois segundos, fecha o ciclo: os soldados estão de saída da cidade e com o “dever cumprido”, como um deles diz. Mário, o soldado que se afeiçoou com Luíza reflete abraçado com seu fuzil e nos mostra, com sua expressão facial, que na verdade a missão fora um fracasso, mas é hora de bater em retirada.

Ex. 112 – Terceira aparição do “Tema Principal”, dentro da trilha musical de *Os Fuzis* (1h 46m 52s).

### - Percussão diegética e falsa-diegética

Ouvimos essa percussão três vezes ao longo da trilha, e logo na primeira vez, aos quinze minutos e cinquenta segundos, podemos ver a fonte sonora na tela. O som é de uma espécie de reco-reco feito por uma mola em uma pequena caixa de metal, raspado por um pedaço de metal que aparenta ser uma chave de fenda. No início, vemos uma senhora com a mola na mão, falando de como ficou cega, e tocando esporadicamente.

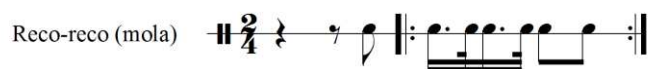
Na segunda inserção, em dezessete minutos e vinte e três segundos, a senhora começa a executar um ritmo regular, que passa rapidamente a ser ouvido de forma extra-diegética na sequência seguinte. Essa estrutura percussiva é tocada exatamente quando os soldados estão chegando à cidade, e, de certa forma, sua música representa a marcha ritmada desses homens.

De fato, no debate sobre trilha sonora, o período que envolve os anos 1960 e 1970 rompe com as fronteiras entre o ruído e a música, com ruídos que passam a ocupar o lugar da música, como (...) o entrelaçamento entre a música de Moacir Santos e os sons das marchas dos soldados na entrada da cidade de *Os Fuzis* (CARVALHO in: FREIRE, 2009: 43-44).

Já na terceira aparição, totalmente extra-diegética, o ritmo faz alusão novamente à “marcha” dos soldados. Durante a sequência vemos vários deles caminhando até a

mercearia com seus fuzis em punho, aonde eles esbanjam autoridade em uma demonstração de poder, intelectual e bélico: uma espécie de aula sobre o armamento é lecionada ao povo que se aglomera no espaço, com descrições milimétricas de funcionamento, manejo e poder de fogo de suas armas.

De início a mulher apenas pontua notas curtas e isoladas em seu instrumento, mas a partir da segunda aparição o ritmo transcrito abaixo passa a dominar a estrutura musical executada. As semicolcheias pontuadas do primeiro tempo dão uma ideia de fanfarras marciais ao trecho.



Ex. 113 – Percussão diegética e falsa-diegética, dentro da trilha musical de *Os Fuzis* (15m 50s, 17m 23s e 32m 33s).

A figura da mulher cega tocando seu instrumento improvisado remete aos músicos/cantadores/repentistas do nordeste, sendo muito comum os filmes da época retratarem músicos com alguma deficiência tocando nas ruas em troca de alguns trocados.

Outra questão é que o fato de propormos a ambiguidade de diegese se dá, pois a primeira aparição do som é acompanhado da imagem de sua fonte sonora. Sendo que mesmo quando apenas escutamos o ritmo, a associação é direta, pois é de fácil reconhecimento através da memória.

### - Cantorias diegéticas (benditos, sentinelas e canções nordestinas)

Em *Os fuzis*, porém, há várias canções, que, se observados os créditos iniciais, foram provavelmente escolhidas pelo próprio Moacir, Coordenador Musical do filme (GOMES, 2009: 57).

São encontradas diversas inserções musicais que correspondem às Cantorias diegéticas ao longo do filme, em geral elas apresentam uma forte carga religiosa e são justificadas tanto pelo desenrolar da história quanto pela representação social. Chamaremos aqui tais inserções de Cantorias, tomando como referência estudos de RAMALHO, nos quais a pesquisadora se debruçou sobre a música de tradição oral nordestina.

(...) pensar sobre uma Estética da Cultura Oral, levando-se em consideração que as normas para o estudo do ritmo e do verso, a partir das teorias que regem as Arte Literária e Musical cultas não respondem às necessidades de explicação que nós, intelectuais, buscamos para a cultura da oralidade; a cultura de tradição oral deve ter seu próprio campo de abordagem teórica, independentemente dos modelos impostos pela cultura escrita (RAMALHO, 2002: 2).

A definição de Cantoria proposta por ela está mais calcada no fazer musical do repente e dos famosos duelos de improvisação vocal, contudo, é perceptível que diversas semelhanças podem ser encontradas com as Cantorias presentes em *Os Fuzis*.

A Cantoria Nordestina – também cognominada repente, desafio, improviso cantado, cantoria de viola – significa arte poético-musical, considerada como cristalização de sobrevivências das tradições que se imbricam no processo de miscigenação racial, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional. Como uma das formas populares de manifestação artística poético-regional do Brasil, circunscreve-se, principalmente, à zona sertaneja da região nordestina (RAMALHO, 2002: 3).

Resumindo, optamos por utilizar o termo Cantoria para referenciar às inserções musicais toda a carga social e geográfica que a própria etimologia da palavra carrega. E assim, localizar a tradição pertinente ao nordeste brasileiro em suas manifestações sociais e religiosas. A seguir todas as Cantorias serão devidamente descritas e analisadas a partir do contexto fílmico:

A primeira Cantoria ocorre aos vinte e seis minutos e cinquenta e seis segundos e apresenta um forte caráter religioso. Vê-se na tela uma procissão do povo junto do boi santificado, por onde o animal passa são colocadas folhas de Palmeiras, como se fosse um tapete para que ele não entre em contato com o chão, ato que por si só já mostra o tratamento diferenciado que o boi recebe, tal qual um rei com seu tapete vermelho. A maior parte da letra é incompreensível, mas é possível ouvir algumas vezes a palavra “misericórdia”, fazendo alusão a uma espécie de culto para que a chuva caia e melhores tempos cheguem. Musicalmente, o trecho é composto em um modo menor e apresenta o padrão pergunta-resposta. Sendo a “pergunta” de um grupo vocal pequeno e a “resposta” de um coro maior.

A segunda Cantoria é ouvida em uma hora, seis minutos e cinquenta e dois segundos, e também acontece sob um pano de fundo religioso. Nessa sequência um grupo de pessoas faz uma procissão em homenagem ao homem que acabara de morrer, vítima dos soldados que estavam atirando irresponsavelmente em um cabrito e, ao errar, acertaram um

morador da cidade. O canto é totalmente melismático, ou seja, não apresenta nenhuma letra e é construído no modo frígio de Ré.

A terceira Cantoria apresentada na trilha é ouvida em uma hora, doze minutos e trinta e cinco segundos, e é o desenvolvimento da sequência anterior. Agora, o povo da cidade se encontra dentro de uma das casas, no velório do morto, e a melodia cantada em uníssono é modal maior, valorizando a 6ª maior e excluindo a 7ª. Ao final dessa mesma sequência, ouvimos novamente um pequeno trecho da segunda Cantoria.

Em uma hora, dezessete minutos e oito segundos, ouvimos de início a Cantoria dois novamente, mas dessa vez extra-diegeticamente, pois Mário, um dos soldados, e Luíza se encontram em um beco afastado. Repentinamente, a trilha musical muda para a quarta Cantoria, que alterna frases de coro e voz feminina solo. Na sequência em questão Luíza titubeia diversas vezes e o soldado força para agarrá-la. Exatamente quando a música cessa, ela se rende e cai em seus braços de vez.

A quinta Cantoria é ouvida em dois momentos: a primeira em uma hora, vinte e quatro segundos e cinquenta e sete segundos e ocorre enquanto o caminhão é carregado com a comida que está prestes a ir embora e toda a população se encontra posicionada em torno do veículo cantando, como um lamento. Notadamente, os soldados ficam intimidados, como podemos ver na conversa de dois deles: “Soldado 1: Não estou gostando da cara dessa gente. Soldado 2: Vê lá rapaz, não vá sujar as calças.” Já o segundo momento que ouvimos a quinta Cantoria é em uma hora, vinte e nove minutos e vinte e dois segundos. Na sequência um menino morre de fome e Gaúcho se revolta, dizendo para o pai do garoto: “Seu filho morreu de fome e você não fez nada, seu Covarde”. Ele pega o fuzil de um dos soldados e atira contra o caminhão iniciando uma confusão generalizada. Durante os dois trechos a cantoria se dá apenas pelas mulheres em cena, e esse coro feminino entoa uma melodia lenta em modo maior.

A sexta Cantoria pode ser ouvida em uma hora, quarenta e dois minutos e vinte e seis segundos, sua utilização pode ser considerada como “falsa-diegética”. Isso se deve, pois não é possível ver as pessoas cantando, no quadro da câmera quase não vemos muitas pessoas que poderiam executar a música. Contudo, a inserção serve para localizar o ambiente, pois perto do local poderia ter algum grupo cantando, e ele só não estaria enquadrado no plano. O caráter religioso permanece aqui também, junto da Cantoria vemos e ouvimos um



senhor contar sobre um suposto santo milagreiro que passara por aquelas terras em outro tempo, fazendo alusão, de certa forma, a Antônio Conselheiro. A Cantoria é executada apenas por um coro feminino, as vozes apresentam um timbre bastante “áspero” e gutural.

Em uma hora, quarenta e nove minutos e cinquenta e cinco segundos, a primeira Cantoria é ouvida novamente. Dessa vez todos cantam em volta do boi sagrado, pedindo misericórdia por suas vidas, quando um homem se aproxima do animal e desfere repentinamente um corte na garganta do bicho. Todos se assustam e param de cantar: o boi sagrado está morto.

A única cantoria que de fato se diferencia de todas as outras, descritas anteriormente, é a que ocorre aos quarenta e cinco minutos e onze segundos. Ela é composta por uma voz masculina solo acompanhada de um violão, sendo que o violão basicamente dobra a melodia em terças. A letra da Cantoria é nitidamente uma oração a São José, sendo que no plano imagético, vê-se a figura de São José sendo carregada em uma procissão.

Segue a letra transcrita:

"José, aqui, tô no [sic] vossos pés.  
Aqui, tô no [sic] vossos pés.  
Dá-me paz em alma.  
Deus e Jesus de Nazaré.  
Quem quiser (a)judar [sic] na fé,  
se apegue em São José,  
se apegue em São José.  
É um santo milagroso,  
Deus e Jesus de Nazaré.  
Os pés da Virgem sagrada  
Um perfeito oferer [sic]  
Um de..."

Pela letra, pudemos averiguar que se trata de um “(...) bendito de chuva: [que] são cantos populares da tradição oral, cantados em novenas, terços e procissões. Em geral são iniciados com as palavras "Bendito” e “Louvado seja”” (LIMA, 2013: 73). Um bendito tradicionalmente cantado a São José foi encontrado no trabalho de LIMA, mostrando que a Cantoria de *Os Fuzis* é basicamente uma variação deste:

Meu divino São José,  
Aqui estou em vossos pés,  
Pedindo água com bondança  
E meu Jesus de Nazaré.  
Quem quiser chuva na Terra

Se apegue com São José,  
Que é um Santo milagroso,  
Que é da vossa santa fé (2013: 74).

Musicalmente, a melodia se desenvolve no modo Lócrio de dó e não apresenta seções formais muito bem estruturadas, com números de compasso irregulares.

Segue a transcrição da melodia do trecho:

The image shows a musical score for voice, consisting of five staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The staves are numbered 1, 7, 13, 19, and 25. The lyrics are: "Jo - sé a - qui tô no vos - sos - pés A - qui tô no vos - sos", "pés Dá - me paz em al - ma De - us e Jesus de Na - za - ré", "Quem qui - zer ju - dar na fê Se, a - pe - gue em São Jo - sé Se, a - pe -", "gue em São Jo - sé É um san - to mi - la - groso De - us e Jesus de Na - za -", "ré Os pés da Vir - gem sa - grada Um per - fei - to o - fe - rer Um - de...".

Ex. 114 – Bendito do violeiro, dentro da trilha musical de *Os Fuzis* (45m 11s).

### - Créditos Iniciais

O fato desse subcapítulo, que trata dos Créditos Iniciais do filme não estar localizado no início de nossa análise se deve por ele apresentar uma construção poética muito particular, que soma diversos planos sonoros presentes em todo o filme. Sendo assim, foi escolhido apenas mostrá-lo depois de seus elementos constituintes serem devidamente expostos individualmente.

A sequência dos Créditos Iniciais se dá pela sobreposição de três diferentes camadas: o primeiro plano é constituído pela aparição inicial do “tema principal” da trilha, tocado por um violoncelo solo; o segundo é o de uma Cantoria religiosa da reza “Ave Maria”, tal qual as cantorias vistas anteriormente, contudo mais difundida e não regional como as

outras; e o terceiro plano é formado por intervenções de percussão com o mesmo timbre do reco-reco de mola tocado pela senhora durante o filme, aqui, essa percussão não apresenta um padrão rítmico regular, sendo ouvido mais como um ruído.

É possível se fazer um paralelo da trilha musical do trecho (e até mesmo de todo o filme) com o conceito de trilha sonora, como se Moacir Santos estivesse, através da música do filme, realizando uma espécie de simulacro das três camadas da banda sonora: música, diálogos e ruídos. Sendo o “tema principal” o representante da música, as Cantorias uma representação musical da faixa dos diálogos e a percussão do reco-reco como os ruídos diegéticos.

### **- Silêncio narrativo**

Por fim, outro aspecto muito marcante da trilha musical de *Os Fuzis*, é o fato de boa parte do tempo não haver música alguma concomitantemente com as imagens. Esse tipo de característica não é incomum no cinema brasileiro dos anos 1960, mas certamente não é tão explorado como no caso.

Desde o advento do cinema sonoro, muita coisa mudou ao longo das décadas e, especialmente, de acordo com as realidades sociais de cada produção. No Brasil, é possível notar que no período em que grandes companhias como a Atlântida e a Vera Cruz dominavam o mercado a trilha musical era carregada, na quantidade e na densidade. Já a partir dos anos 1960, quando a lógica de produção audiovisual sofreu uma grande reviravolta, o uso abundante de inserções musicais foi caindo, mostrando um amadurecimento poético dos autores, aliado às condições financeiras vigentes. Essa mudança não foi um fenômeno exclusivo do nosso país, em um nível global, (...)

(...), o caminho da música no cinema, começando pelo período mudo até a maturidade do cinema sonoro, apresenta uma tendência no sentido de reduzir a quantidade de música e, conseqüentemente, de se preocupar mais com sua expressividade. Havendo menos música, seu impacto tornou-se, ao mesmo tempo, muito maior, ampliando a capacidade de expressão audiovisual. A música caminhou no sentido da redução e não do acúmulo (CARRASCO, 2003: 170).

Visto isso, consideramos que o silêncio na trilha musical do filme em questão tem um sentido poético, de forma a agregar valor à narrativa. Pois, “devido à força expressiva que alcança, é possível indagá-lo enquanto ruptura sonora, se ponderada à mudança de

atenção que a “ausência de sons” resulta na audiência ao deslocar sua atenção” (TEREZANI, 2012: 3).

Para o silêncio ser efetivamente percebido pelo espectador é necessário que ele seja bem articulado com o som ou o som musical e (...)

(...) A edição e a mixagem podem construir o silêncio mediado por inúmeros elementos sonoros, compondo a trilha sonora para recriar sua sensação de vazio através de outros sons, uma vez que, absoluto, o silêncio viria de encontro ao princípio clássico de cinema dominante e sua busca pela ilusão e identificação (TEREZANI, 2012: 6-7).

Podemos perceber claramente tal aspecto em *Os Fuzis*, o silêncio é intercalado com poucas inserções musicais, mas que ganham um frescor especial a cada aparição, sem contar a valorização do material musical, que passa a ser de mais fácil assimilação enfatizando a função narrativa da trilha.

#### **2.2.4.3 – Considerações sobre a trilha de *Os Fuzis***

“Nos créditos iniciais do filme *Os Fuzis*, consta o crédito “Coordenação musical e tema – Moacir Santos (benditos, sentinelas e canções nordestinas)”” (GOMES, 2009: 56). Ou seja, a partir dessa informação, retirada dos letreiros do próprio filme, podemos afirmar que Santos teve papel na escolha de todas as etapas da trilha, e não só da composição do “tema principal”, como se poderia pensar em um primeiro momento.

Apesar de ser esta a trilha composta por Santos com menos inserções musicais e menor densidade na faixa sonora, pôde-se ver que ela fora muito bem estruturada e a articulação dramático-narrativa da música atingiu um grau de refinamento bastante rebuscado.

#### **2.2.5 – *O Santo Médico***

##### **2.2.5.1 – Considerações iniciais**

O presente filme, dirigido por Robert Mazoyer e produzido por Sacha Gordine, como dito anteriormente, não foi encontrado em nenhum acervo durante a pesquisa. Logo, ele não pôde ser analisado da mesma maneira que os outros, contudo, explicaremos neste subcapítulo os possíveis motivos deste filme estar inacessível e mostraremos os materiais encontrados que tratam sobre aspectos relevantes, especialmente sobre a trilha musical.

A dificuldade em achar uma cópia do filme se dá por alguns motivos, mas podemos destacar um deles como recorrente: filmes da década de 1960 foram filmados em película e poucos foram convertidos para novas mídias, especialmente as digitais. A maior parte dos filmes que se encontra acessível hoje em dia foi digitalizado ou por centros de conservação ou por pesquisadores, e quando isso não foi feito, o visionamento se torna mais difícil. Em outros casos o rolo do filme é perdido e ao longo dos anos, por conta de acidentes no local de armazenamento ou por falhas humanas. Quando existem várias cópias do rolo de um filme distribuídas em várias localidades, ele é preservado com mais facilidade, no caso específico de *O Santo Módico*, sabe-se que havia poucas cópias da película.

Em uma entrevista MAZOYER comenta que o filme não chegou a ser lançado oficialmente por problemas financeiros:

Então, eu tive uma carreira relativamente curta de assistente, e o mesmo produtor Sacha Gordine, que tinha me visto trabalhar em *Orfeu Negro*, me confiou em 1962 um filme, *O Santo Módico*, que eu retornei igualmente para o Brasil. Este é o primeiro filme que eu fiz como diretor, e, infelizmente, o único. **Sacha Gordine teve problemas financeiros; o filme foi apreendido e nunca foi lançado.** Depois disso chegou um momento terrível para mim: eu passei quase três anos sem trabalhar. Eu não poderia mais ser assistente pois os realizadores estavam trabalhando com outros assistentes, e eu não podia fazer cinema porque meu filme não tinha sido lançado. Depois da oportunidade em *Orfeu Negro*, foi atravessar o deserto (MAZOYER, 1986: s/p, tradução nossa, grifo nosso)<sup>48</sup>.

Em seus artigos, SETARO e AMÂNCIO comentam aspectos importantes do período e da produção do filme, mas novamente vemos que outros pesquisadores não conseguiram ter acesso a nenhuma cópia de *O Santo Módico*, tornando os comentários baseados em escritos, fichas técnicas e impressões históricas.

A Bahia se torna uma Meca do Cinema, como diz o historiador renomado Georges Sadoul no jornal *Les Lettres Françaises*. E se torna um polo aglutinador para cineastas do sul que aqui aportam na esperança de explorar o seu *décor* deslumbrante. (...) a busca do exotismo tropical como faz o francês Robert Mazoyer que, baseado num argumento de Jacques Viot, realiza aqui *O santo módico*, sobre um jovem pescador desiludido que, apaixonado por uma bela mulher, é

---

<sup>48</sup> Ensuite, j'ai fait une carrière relativement courte d'assistant, et le même producteur, Sacha Gordine, qui m'avait vu travailler dans *Orfeu Negro*, m'a confié en 1962 un film, *Santo Modico*, que j'ai également tourné au Brésil. C'est le premier film que j'ai réalisé en tant que metteur en scène, et malheureusement le seul. Sacha Gordine a eu des problèmes financiers; le film a été saisi et n'est jamais sorti. Après cela est venue une époque terrifiante pour moi: je suis resté quasiment trois ans sans travailler. Je ne pouvais plus être assistant car les réalisateurs s'étaient tournés vers d'autres assistants, et je ne pouvais pas faire de cinéma parce que mon film n'était pas sorti. Après la chance d'*Orfeu Negro*, c'était la traversée du désert (MAZOYER, 1986: s/p).

abandonado por esta que o troca por outro. Em torno da população, uma imagem sacra que parece solucionar problemas de toda ordem. Viot pretende focalizar a superstição de um povo subdesenvolvido que é manejado por forças ocultas. No elenco, atores baianos entre outros estrangeiros e brasileiros: Irene Boriski, Edgard Carvalho, Heitor Dias, Jorge dos Santos, Gessy Gesse, Zezé Macedo, Leny Eversong, Maria Lígia, Oscar Santana, Léa Garcia, Breno Mello, Jurema Penna, José Telles de Magalhães, Lídio Silva, etc. Ruy Guerra funciona como assistente de direção e a iluminação está a cargo de dois profissionais de alta competência: Roger Blanché e Andréas Winding. Com assistência de Hélio Silva. **O filme, porém, está desaparecido** (SETARO, 2008: s/p, grifo nosso).

Em 1964, Robert Mazoyer, assistente de Camus em seus filmes brasileiros, realiza *O Santo Místico*, a história de Bento, um pescador que se transforma em santo milagreiro, vê seus dotes explorados pelo comércio, mas sofre de amores por Flora. **Sem termos tido acesso à cópia, podemos registrar apenas o naipe de compositores da trilha sonora (Tom Jobim, Baden Powell, Vinícius de Moraes e Luiz Bonfá)**, e Leny Eversong, Lea Garcia, Breno Mello, Jurema Penna, Zezé Macedo, Lidio Silva e Oscar Santana liderando o elenco (AMÂNCIO, 2011: s/p, grifo nosso).

#### 2.2.5.2 – A música de *O Santo Místico*

A música composta para o filme não foi feita exclusivamente por Moacir Santos, mas por uma combinação de músicos renomados do período. A ficha técnica da Cinemateca Brasileira apresenta a seguinte informação sobre a música do filme: “Santos, Moacir; Jobim, Antonio Carlos; Powell, Baden; Bonfá, Luis”.

Como não tivemos acesso ao filme, não será possível fazer uma análise detalhada nesse momento, contudo, informações e materiais encontrados ao longo da pesquisa serão expostos nesse subcapítulo de forma a termos uma ideia geral da trilha musical da obra.

A seguir temos algumas reproduções das partituras de Jobim para o filme, retiradas de seu acervo *on-line*:

LAMENTO DO PESCADOR

Do sol7 do ... Fa do

Eu vim de muito longe - eu vim de muito dor - Tra-ves-sei o mun-do  
 A-trés de um amor Mas eu - estou tão so-zinho mais so-zinho não tem quem me dá ri-nho  
 Quem quer ser meu bem

*Ritornella*

etc:--

le Thème est écrit de façon tout à fait linéaire  
 sans intention de rythme -  
 l'harmonie est toute simple - Do - sol - Fa -  
 on peut tout imaginer pour l'harmoniser -

① → Eu vim de muito longe  
 Eu vim de muita dor  
 Travessei o mundo  
 Atrés de um amor

② → Mas eu estou tão sozinho  
 Mais sozinho não têm...  
 Quem me dá carinho } bis  
 Quem quer ser meu bem }

refrão  
 ritornelo  
 La-ra-ri / la-ra-ri-ri-rá } bis  
 la-ra-ri-ri-rá / la-ra-rá }

③ → Eu sou cabra velente  
 Sou um bom pescador  
 Eu sou bom de rede } bis  
 Eu sou bom de amor }

④ → Mas não é por eu me guixe  
 Eu não tenho ninguém  
 Nem pra dar meu peixe } bis  
 Nem pra dar meu bem }

A ordem da canção  
 é: ① - ② - refrão - ① - ③ -  
 - refrão - ① - ④ - refrão  
 para terminar.  
 O ritmo é de baído-la-  
 mento, <sup>com</sup> as pausas numeradas  
 em cantilena e o refrão  
 picadinho, mas sem acelerar o ritmo

Figura 9 – Reprodução de página com trecho de uma partitura, letra e anotação de uma música do filme *O Santo Místico*.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for different instruments and vocal parts. The score includes the following parts and markings:

- Cantor:** The top staff, with the instruction "só 2ª vez" (only 2nd time) written above it.
- Flute (Fl):** The second staff, with a marking "8ª" above it.
- Horn (Corno) and Trompa:** The third staff, with "Corno" and "Trompa" written to the left, and "Corno" written above the staff with downward-pointing arrows.
- Violoncello (Vcllo Cello) and Violino (Violino):** The fourth and fifth staves, with "Vcllo Cello" and "Violino" written to the left.
- Piano:** The sixth staff, with "Piano" written to the left, a "Gm7" chord marking, and a "16ª" marking above the staff.
- C.B. (C. B.):** The seventh staff, with "C. B." written to the left.

At the bottom of the page, there are two empty staves with the following handwritten instruction:

Talvez Piano e fl da 1ª vez  
e corno e fl da 2ª



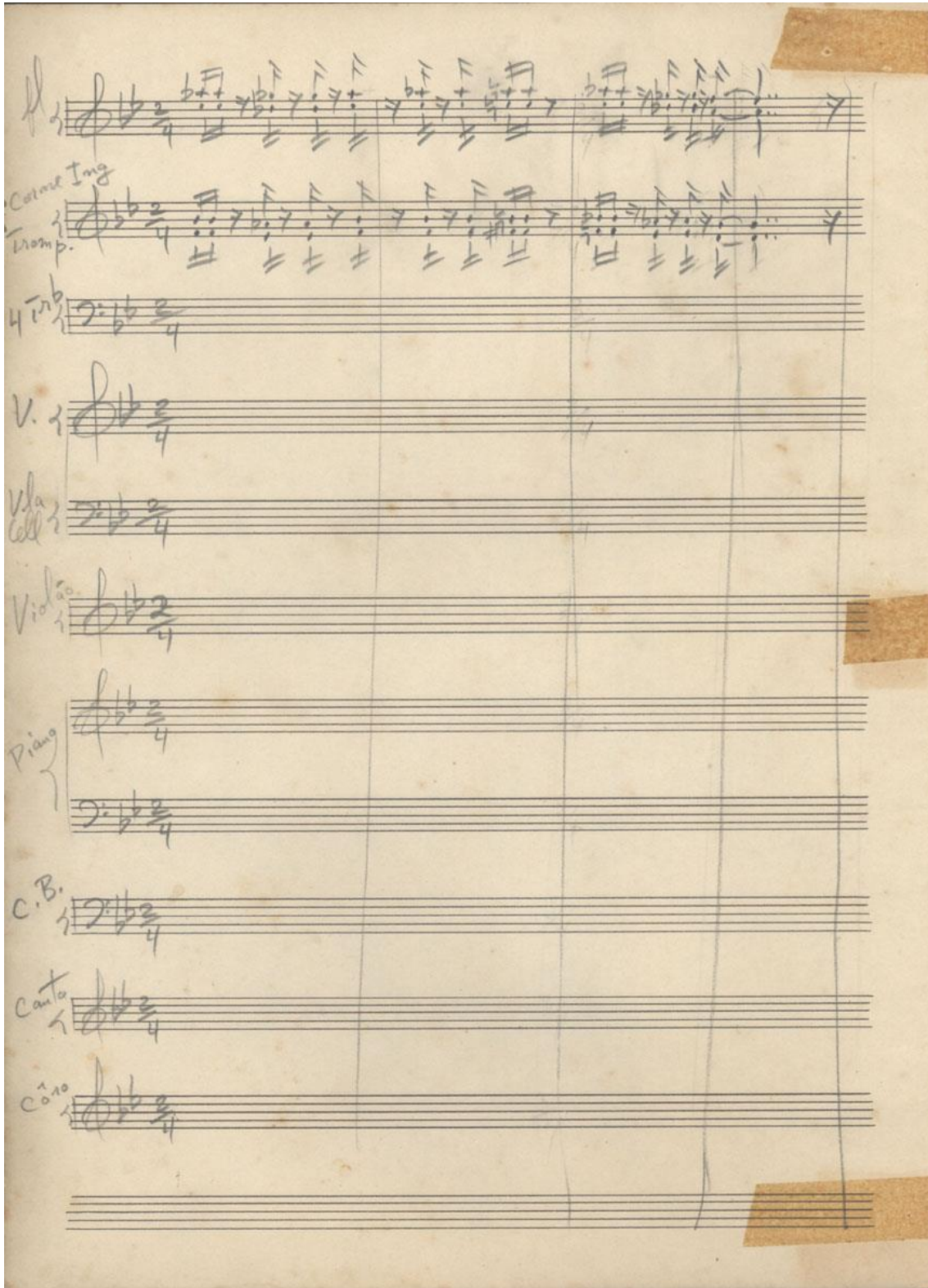


Figura 10 – Trecho do esboço da partitura de “Adeus”, música composta para a trilha de *O Santo Místico*.

Também foram encontradas no acervo de Jobim algumas fotos da gravação da trilha musical do filme, que ilustram uma produção cinematográfica relativamente grande, pois além dos compositores de peso contratados, a trilha contou com uma formação orquestral em plenos anos 1960. Seguem duas fotos que ilustram o fato comentado:



Figura 11 – Reprodução de foto da gravação da trilha musical de *O Santo Médico*.



Figura 12 – Reprodução de foto da gravação da trilha musical de *O Santo Médico*.

Por fim, não será possível discorrer muito mais sobre a trilha musical de *O Santo Médico*, sobretudo da música de Moacir Santos. Nesse subcapítulo as informações coletadas durante a pesquisa foram expostas apenas com um caráter informativo, de modo a centralizar o material que se encontrava disperso e auxiliar os próximos pesquisadores em uma primeira abordagem.

### **2.3 – DIRETOR MUSICAL**

No presente subcapítulo será abordado apenas o filme no qual Moacir Santos teve função de diretor musical. Ou seja, nesse caso específico, Santos não compôs nem arranjou nada para a trilha, usando apenas obras de outros compositores.

#### **2.3.1 – *A Grande Cidade***

(...) este é o terceiro filme do diretor alagoano, após dirigir um dos episódios de *Cinco Vezes Favela* (1961) e *Ganga Zumba* (1964), ambos tematizando exclusão e opressão (COELHO, 2008: 48).

### 2.3.1.1 – Considerações iniciais

O filme *A Grande Cidade*, de Cacá Diegues, lançado em 1966, apresenta também o subtítulo de *As aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe*. Esse subtítulo já anuncia, em linhas gerais, qual a história do filme: Luzia (Anecy Rocha) vai do nordeste para o Rio de Janeiro em busca de seu noivo, Jasão (Leonardo Villar). Logo em sua chegada ela se encontra com Calunga (Antônio Pitanga), que representa a figura estereotipada do “malandro” carioca, embora não seja natural do local, e que a ajuda ao longo de sua jornada. Em pouco tempo Luzia encontra com Jasão e vê que ele se tornou um famoso fora da lei procurado pela polícia carioca, e os caminhos trilhados por eles a partir daí levam a destinos trágicos, sendo ambos vítimas da violência urbana da grande cidade.

Em um texto escrito ainda nos anos 1960, BERNARDET faz uma análise dos quatro personagens principais da trama e de suas funções narrativas:

(...) Para contar “as aventuras e desventuras de Luzia e seus três amigos chegados de longe”, ele [Carlos Diegues] transformou o Rio de Janeiro num palco. Personagens e situações tem o esquematismo e o sabor de uma certa literatura estratificada, cordel ou quadrinhos, que fixa de modo quase caricatural diversos tipos de inadaptação do imigrante nordestino na grande cidade. Jasão (...) é o malandro que transportou para a favela a violência do cangaceiro; Inácio (Joel Barcelos), ao contrário, é passivo, justifica sua inércia e sua infelicidade acusando a República que substituiu o bom tempo do imperador; Luzia (...) ama o malandro, é empregada de uma família rica e morre em uma quarta-feira de cinzas. A quarta personagem é Calunga (...), chave do filme. Seu papel é o de um *meneur de jeu*, espécie de mestre de jogo: orienta as personagens, arma as situações e comenta a ação, mas sem participar diretamente dela, sem ligar-se a coisa alguma, permanecendo num plano superior, colocando-se em uma posição marginal perante a ação, embora ele próprio imigrante nordestino (BERNARDET, 2007: 158).

### 2.3.1.2 – A música de *A Grande Cidade*

Em uma entrevista a Irineu Guerrini Jr., o diretor Carlos Diegues comenta o uso da música em sua produção:

IGJ – Agora, já em *A Grande Cidade*, em que você usa música do Hechel Tavares, de Villa-Lobos – mas para violão, do Zé Keti, você já parte para um universo de material existente. Isso foi intencional, ou porque não havia recursos?

CD – As duas coisas. (...) ilustrar o filme com alguns elementos musicais que sirvam para identificar a época, o lugar, os sentimentos dos personagens (...). É claro que existe por trás disso também a produção de guerrilha, de querer fazer mais barato, de usar discos. Naquela época a questão dos direitos autorais não era tão rigorosa como é hoje (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 174).

Visto isso, pode-se perceber o motivo pelo qual não foram usadas composições e orquestrações feitas exclusivamente para o filme. Sendo essa prática de utilizar gravações já existentes muito comum na década de 1960.

Moacir Santos já havia trabalhado com Diegues dois anos antes na produção de *Ganga Zumba*, como compositor e Diretor Musical. Por terem realizado um bom trabalho juntos, Santos foi novamente escalado pelo diretor para trabalhar em *A Grande Cidade*, mas como a realidade financeira da produção era outra, o tipo de função exercida por Moacir foi diferente. Nesse filme, ele é caracterizado pelos Créditos Finais como Diretor Musical, e podemos perceber que, diferentemente de todas as outras trilhas musicais vistas até agora, não há nenhuma composição de Santos no filme. Ou seja, nessa produção ele atuou na escolha das músicas e em suas inserções, tendo em vista a construção dramática por meio da música. Por isso, não analisaremos nenhuma composição de maneira a destrinchar seus processos composicionais, como viemos fazendo desde o início do Capítulo 2. Acreditamos que uma boa maneira de perceber de que forma Moacir atuou nessa produção é discutir a articulação dramático-narrativa das inserções musicais no filme para posteriormente perceber se elas se deram da mesma forma que quando ele era de fato o compositor de todos os trechos musicais ou se a mudança de função alterou também seu processo de trabalho/visão estética.

É importante comentar que, dentre as inserções musicais da trilha, em alguns casos é extremamente difícil identificar qual é a composição e qual é o autor da mesma. Isso acontece porque os créditos da trilha são um tanto vagos, pois não descrevem as obras detalhadamente. As únicas informações presentes nos Créditos Finais são as seguintes:

Direção Musical: Moacyr Santos [sic]

Tema “A Grande Cidade”: Zé Ketí

Excertos musicais de: Hechel Tavares, Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth

Gravação e ruídos: José Antônio Ventura

Engenheiro de Som: Aloísio Viana

Personagem compositor no filme: Zé Ketí

A seguir, todas as inserções foram agrupadas em subcapítulos por similaridade da instrumentação ou da função narrativa, de modo que possamos compreender melhor como se deu o uso da música na trilha do filme.

### - Peças para piano solo

Ao todo, são ouvidas cinco inserções musicais na trilha do filme que contemplam peças para piano solo. Todas elas estão articuladas com a narrativa de forma semelhante: através da representação de uma espécie de “inferno astral” dos personagens, exceto a última, que tem características diferentes.

A primeira peça ocorre aos nove minutos do filme, e é ouvida na sequência em que Luzia e Calunga estão em uma praça e ela continua pedindo informações para ele. Em determinado momento Calunga diz: “Bota o inferno pra dentro de você”, e dá a entender que a própria cidade em que eles estão seria um inferno, metaforizando as preocupações da protagonista. O trecho musical em si é muito curto e soa embolado, pelas sobreposições dos acordes.

A segunda inserção acontece aos vinte e nove minutos e quarenta segundos, ela pode ser ouvida logo após Jasão matar dois policiais a tiros nas ruas da cidade. A peça ouvida é um trecho da versão para piano do *Rudepoema*, de autoria de Villa-Lobos.

Em *A Grande Cidade*, a música de Villa-Lobos aparece em dois momentos [sic], um relacionado a Jasão, outro a Inácio. No Primeiro, a música faz a ligação entre os planos em que Jasão de costas se retira, após ter matado os policiais que tentaram pegar o moleque, e Jasão de costas andando em seu barraco. (...). A música dá o tom de melancolia, mas ela não apenas sublinha o sentimento do personagem, como marca uma interpretação do narrador do filme sobre a mesma (SILVA, 213: 131).

A composição é modal, com o acompanhamento da mão esquerda em ostinato e a melodia sempre em *single-notes*, com desenvolvimento linear na região aguda do instrumento e sem repetição clara de motivos estruturais. O resultado sonoro é uma música que passa uma sensação obscura e introspectiva.

Durante a terceira inserção, aos cinquenta e três minutos e trinta segundos, Luzia e Inácio passeiam na praia enquanto ele diz o quanto quer voltar para sua terra, mesmo que de mãos vazias. Ele tenta mostrar a ela que não vale a pena ficar ali e que o caminho certo seria o retorno, dizendo: “A gente não vive pra esse mundo, Luzia”. Como a sequência envolve um ar nostálgico, a música acompanha essa intensão com um caráter “angelical”, representado por uma composição de Nazareth chamada “Confidências”, uma valsa em

tonalidade maior com a estrutura e perfil melódico próximos às das suítes de danças europeias.

A quarta inserção é ouvida aos cinquenta e seis minutos e dois segundos e continua com o desenvolvimento da valsa anterior. Luzia e Inácio conversam sobre seus destinos, e ele, enciumado, insinua que ela ainda estaria “esperando pelo vaqueiro”, ela retruca dizendo: “a gente têm um destino só, Inácio. Talvez eu seja fraca também, mas não depende da gente”.

A quinta e última inserção musical de piano solo apresenta características um pouco diferentes das anteriores, mas segue em um caminho semelhante. A música ouvida é a “Odeon”, de Ernesto Nazareth, ela ocorre em uma hora e nove minutos, quando Calunga passa por uma foliã fantasiada na calçada do centro Rio e a seduz, levando-a consigo para um botequim próximo. De certa forma, a sequência faz alusão ao Cinema Mudo, com o plano imagético acelerado e com a trilha sonora sem sons diegéticos, apenas com uma trilha musical tocada ao piano ao estilo dos “pianeiros”. É digno de nota que o próprio compositor, Nazareth, fez carreira como “pianeiro” nos cinemas do início do século XX, como por exemplo o próprio Cine Odeon, que empresta seu nome à composição, validando ainda mais a referência.

#### **- Trechos Orquestrais**

Dentre todos os Trechos Orquestrais presentes na trilha, é possível reconhecer e organizar três grupos distintos:

##### 1) formações orquestrais tradicionais

Só existe uma inserção musical com formação orquestral tradicional, ouvida aos dois minutos e trinta segundos. Ela é executada enquanto Calunga corre pelas ruas do centro do Rio após o “monólogo” inicial.

##### 2) formações orquestrais com piano solista

No segundo grupo selecionamos as composições orquestrais com piano solista, que fazem parte do *Concerto em Formas Brasileiras*, para piano e orquestra, de Heckel Tavares, sendo que o movimento mais ouvido é o primeiro: “Modinha”.

A primeira desse grupo está localizada aos três minutos e quinze segundos, dentro dos Créditos Iniciais, a sequência mostra Luzia nos primeiros momentos no Rio de Janeiro andando pela periferia da cidade em busca de Jasão.

A segunda, ouvida aos sete minutos e dez segundos, é uma extensão da inserção anterior. Ela começa quando o feirante percebe que foi roubado por Calunga, fazendo-o correr atrás de Luzia e mentir para ela, dizendo que estariam pensando que ela que roubara o dinheiro.

A terceira ocorre aos vinte e um minutos e trinta e cinco segundos, quando, ainda preocupada na sua busca ela percebe que está sozinha e, de certa forma, presa a Calunga. Luzia se ajoelha no chão e começa a chorar, Calunga tenta animá-la novamente.

A quarta e última desse grupo ocorre em uma hora e vinte minutos, ela “fecha” o filme, nos Créditos Finais. A sequência mostra Calunga correndo e dançando em uma praça, com a filmagem em um plano alto, como se fosse a vista do céu, de algo divino.

As inserções desse grupo correspondem à relação de Luzia com Calunga, desde sua chegada à cidade, até sua morte. Esse “Concerto para Piano” assume uma grande importância na trilha por ser a música presente nos Créditos Iniciais e nos Créditos Finais. Carlos Diegues chega a considerá-lo, em uma entrevista, como “o tema principal do filme” (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 175).

### 3) formações orquestrais com coro ou voz solista

Por último, serão tratadas as formações orquestrais com vozes, sejam elas solistas ou em coro. A primeira delas ocorre aos cinquenta e sete minutos e trinta segundos, durante a alucinação de Inácio. Nela, ele vê Luzia correndo feliz, Calunga rindo de tudo ao fundo e Jasão chegando em um cavalo e levando Luzia na garupa. DIEGUES afirma que a música presente no “(...) sonho do João Marcelo [Inácio], quando ele se imagina voltando para o Nordeste é o trecho de uma *Bachiana*, não lembro qual. Acho que é a primeira” (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 175). Contudo, depois de uma pesquisa descobrimos que na verdade a música escutada é a “4ª Suíte (Primeira Missa no Brasil)” da obra *Descobrimento do Brasil*, composta por Villa-Lobos em 1937.

A sonoridade da composição é bastante moderna, e mescla o coro com a formação orquestral de uma forma bastante homogênea e coesa. SILVA, em sua análise da



obra audiovisual, faz uma relação da música ouvida com o “narrador” implícito da obra audiovisual:

A sequência do sonho de Inácio nos autoriza a associar a música de Villa-Lobos ao narrador. (...) por apresentar uma estilização marcada nas imagens, que diferem claramente do resto do filme, e por ser acompanhada de uma música épica (também destoante do restante do acompanhamento sonoro) (...) (SILVA, 213: 131).

A segunda inserção do grupo, em cinquenta e nove minutos e quinze segundos, é a mesma música da anterior. A alucinação de Inácio continua: nela ele está correndo e vê imagens da seca e da imigração nordestina.

A terceira, em uma hora, dois minutos e quarenta e sete segundos, é a música "Que noites eu passo"<sup>49</sup>, composta por A. J. S. Monteiro (1830-1890), e formada por uma combinação de cravo, cordas, sopros e voz feminina solista. Aqui, a música segue um perfil mais tradicional, calcado no repertório clássico. Na sequência em questão Inácio e Luzia estão em uma igreja e Inácio reclama do carnaval, como sendo algo impuro.

Especialmente nas duas primeiras, podemos perceber a presença de um caráter musical onírico e misterioso, diretamente ligado à alucinação de Inácio. Isso se dá por conta da instrumentação e pelos processos composicionais, mais ousados do que a maioria das outras inserções.

### **- Peças para violão solo**

Dentre as cinco inserções musicais que apresentam peças para violão solo, são executadas duas composições diferentes, e todas elas têm a função narrativa de representar a relação de Jasão com Luzia, em suas diferentes fases. A composição mais tocada é o “Estudo nº 11”, presente nos doze estudos para violão, de Villa-Lobos, a música têm três seções formais bem definidas que são usadas em diferentes momentos da trilha. A outra composição ouvida é a “Mazurka-Choro”, primeiro movimento da *Suíte Popular Brasileira*, também de Villa-Lobos. A seguir temos uma descrição mais detalhada de cada trecho:

Na primeira e na terceira inserção musical de peças para violão solo da trilha, a mesma composição é ouvida: um trecho do “Estudo nº 11”, especificamente a seção A da

---

<sup>49</sup> Essa música foi publicada originalmente em 1876 no “Trovador” e foi posteriormente recolhida por Mário de Andrade em “Modinhas Imperiais”.

música. Musicalmente, o trecho é uma espécie de lamento, com uma melodia em modo menor muito expressiva, de caráter modal e com uma interpretação bastante livre, quase *rubato*. A primeira é ouvida aos onze minutos e dezoito segundos, e é iniciada quando Luzia senta na calçada de uma rua e pega a foto de Jasão. Nessa inserção, a música retrata o estado de espírito da personagem, que ainda têm esperanças de reencontrar seu amor. Já na terceira inserção de violão solo, aos quarenta e três minutos e trinta e três segundos, o casal está em crise e relembra seus passos até chegar ao ponto que está, e é durante esse momento de recordação que ouvimos essa inserção.

Na segunda inserção, aos trinta e quatro minutos e cinquenta segundos, ambos estão dentro da casa de Jasão conversando sobre o passado e ele se explica do porquê não ter entrado em contato com ela por tanto tempo. A música ainda é o “Estudo nº 11”, mas agora ouvimos as seções B e C da composição. Ela é mais vigorosa e apresenta ostinados de nota repetida tal qual a última inserção de violão solo da trilha, comentada mais adiante.

A quarta inserção é a “Mazurka-Choro” e é ouvida aos quarenta e cinco minutos e cinquenta segundos, sendo ela escutada exatamente no momento em que vemos uma mudança no rumo da relação do casal: quando Luzia vai embora da favela, deixando Jasão para trás, para se afastar do perigo que era estar ao seu lado naquele momento. Apesar dela deixar claro que o estará esperando quando a poeira abaixar. A tristeza da nova separação temporária do casal é representada por uma nova peça solo de violão diferente das composições apresentadas anteriormente, ela é composta por uma melodia de choro em tonalidade menor e em andamento lento, quase *rubato*, e com uma melodia muito expressiva.

A última inserção de violão solo ocorre em uma hora, dezesseis minutos e vinte segundos, ela é apresentada exatamente após o casal ser baleado pela polícia e desfalecer na calçada, separados por um portão. A composição novamente o “Estudo nº 11”, dessa vez apenas a parte C da música, que é muito vigorosa, com repetições de notas pedais no grave e no agudo, com a melodia se movimentando nas vozes internas. O fato de ela ser baseada em um modo menor, atrelado às repetições que soam como ostinatos, passa uma intensidade muito forte à sequência, representando a dor da separação final dos dois, dessa vez, definitiva.

### - Uso de material “não musical”

(...) a abertura do filme é uma imagem estereotipada da baía de Guanabara, ao som de uma partida de futebol (COELHO, 2008: 49).

Logo no início do filme, ouve-se uma narração radiofônica de uma partida de futebol, sobre ela, se vê um plano contínuo e estático do Rio de Janeiro visto do alto. Apesar de não ser uma trilha musical tradicional, essa inserção sonora é usada no trecho de uma forma bastante similar a um dos usos da trilha musical, que serve para localizar o espectador em relação ao ambiente, podendo ocorrer de forma literal ou metafórica.

Em outro momento, aos trinta e oito minutos e quinze segundos, ouve-se o som do maquinário de impressão de jornais, exatamente como em *O Beijo*, aqui se vê a impressora e o ruído é ouvido apenas uma vez. Por ser um caso isolado, ele não chega a ser ouvido como um *leitmotiv*, por exemplo, mas ajuda a auxiliar o entendimento da publicação do jornal.

### - Música diegética

Aos doze minutos e treze segundos, Luzia cruza com uma mulher cantando na rua, ela está olhando para bonecas em uma vitrine e está aparentemente transtornada. A canção que ela canta é parte integrante de um conto de literatura de cordel chamada “A Madrasta Má”. Por conta dos diálogos de Luzia e Calunga, não é possível ouvir com clareza toda a letra, portanto, segue apenas um trecho transcrito:

“(…)  
Jardineiro de meu pai  
Não me corte meus cabelos  
Minha mãe me penteou, minha madrasta me enterrou  
Pelo figo da figueira  
Que o passarinho beliscou”

Várias vezes ao longo da trilha é possível de se ouvir músicas reproduzidas pelo pequeno rádio de Inácio, algumas dessas músicas estão presentes na análise em um subcapítulo posterior, portanto, não descreveremos as inserções nesse momento.

Quando descreve o personagem de Inácio, COELHO comenta sobre o aparelho de rádio:

Inácio, ao contar sua história de retirante vindo da Paraíba, diz ter sido enxotado de lá por um "seca do inferno", mas paradoxalmente, deslocado na cidade, onde trabalha como pedreiro **e se distrai ouvindo Roberto Carlos no seu rádio de pilha**, sonha em voltar para o sertão, reencontrando paz para sua alma, atormentada pelos comportamentos pecaminosos da cidade (COELHO, 2008: 46, grifo nosso).

A primeira vez que o aparelho em si é apresentado ao espectador ocorre aos vinte e cinco minutos e trinta segundos. Nesse momento Luzia está com Inácio indo para o que será seu quarto por algumas noites, dentro da obra que ele trabalha. É possível ouvir o rádio durante todo o percurso, este, transmite um programa de auditório que anuncia uma canção de Luiz Gonzaga.

Aos trinta minutos e dezesseis segundos, vemos Calunga dançar sozinho em um baile de gafieira, sendo a música apenas instrumental de sopros e seção rítmica. Na sequência Jasão manda o moleque chamar Calunga na rua para persuadi-lo a ser o intermediário de suas pazes com Luzia. Nesse caso específico, a músico serve somente para localizar o ambiente boêmio da noite carioca que o personagem frequenta.

Um outro caso ocorre em uma hora e dois minutos, na sequência em questão ouvimos uma marchinha de carnaval tocando de fundo no rádio no bar, contudo, ela é praticamente inaudível e, portanto, não foi possível reconhecer mais detalhes.

#### **- Percussão extra-diegética**

É possível ouvir duas inserções na trilha musical que apresentam a mesma ideia formadora e que são apresentadas apenas por instrumentos de percussão, ambas extra-diegeticamente. Elas estão localizadas aos dezoito minutos e trinta segundos e aos trinta e sete minutos e trinta segundos, respectivamente. Tais inserções são compostas por um tambor, executando uma pulsação de maneira quase marcial, somando-se um ritmo nas castanholas e logo em seguida um ostinato em uma pandeirola.

A primeira é ouvida quando o público é apresentado a Jasão, ou "O Vaqueiro". Ele está encostado na parede da escola de samba de terno branco e foge ao reconhecer Luzia. Já na segunda vez que a inserção é ouvida vemos Jasão no meio de uma estrada pouco antes dele atirar contra um carro oficial do governo.

É notável que o uso desses trechos musicais servem para apresentar o personagem de Jasão enquanto ele é visto como um bandido, direcionando o entendimento

do espectador e anunciando o personagem por meio da identificação sonora. SILVA, ao analisar a sequência do primeiro trecho audiovisual, chega a conclusões similares:

Luzia vê Jasão e a câmera então se aproxima dele lentamente, até o *close* (e o contra-plano) que comprova que ele reconhece Luzia, abaixa a cabeça, se vira e vai embora. A música diegética é rompida para a introdução da música extra-diegética, tema de Jasão. Esta música que caracteriza o personagem é mais importante, portanto, do que o samba de fundo (SILVA, 213: 148).

### **- Percussão carnavalesca diegética**

Todas as três inserções musicais de percussão de carnaval ocorrem diegeticamente, de maneira a retratar o que se vê no plano imagético. Elas são apresentadas de maneira muito coesa, como descrito a seguir.

Aos dezessete minutos e vinte segundos, vemos Luzia e Calunga dentro da quadra de uma escola de samba, sendo que a trilha musical apenas reafirma o grupo de percussão visto. Nessa sequência é a primeira vez que Luzia vê Jasão, sendo inclusive um encontro por acaso, no qual ele foge sem mais explicações.

Em uma hora, um minuto e dez segundos, ouve-se um grupo grande de percussão acompanhando a imagem de uma multidão de pessoas nas ruas, todas fantasiadas. Durante a sequência, contudo, elas não estão “pulando” carnaval, só estão caminhando ou paradas em pequenos grupos, como se estivesse indo em direção à, ou esperando por, um bloco de carnaval de rua. Em contraposição a isso, Calunga diz: “Uma vez por ano o povo faz o que não faz, se veste do que não é, tiram umas férias deles mesmos”, dando a entender que aquilo pode ser tanto uma válvula de escape quanto uma hipocrisia.

Em uma terceira ocasião da trilha, em uma hora, dois minutos e quatorze segundos, ouve-se um grupo de percussão de carnaval. Essa é a inserção na qual os ritmos estão mais bem definidos e com instrumentos mais tradicionais. Durante a sequência Luzia e Inácio cruzam com um pequeno bloco de rua quando estão a caminho da igreja.

Todas essas referências servem para situar a história temporalmente, primeiro, quando Luzia chega ao Rio, vemos uma escola de samba ensaiando. Depois, a semana de carnaval efervescendo a cidade enquanto o filme se desenrola até chegarmos ao ápice no final do filme, quando Luzia e Jasão morrem na quarta-feira de cinzas.

### - Tema “A Grande Cidade”

A canção de Zé Ketí (1921-1999), homônima ao próprio filme, é o tema principal da obra. Além de ser a faixa título, ela paraleliza a narrativa com sua letra e ainda é inserida na história, por ser sempre ouvida diegeticamente, e ainda por ser parte integrante da história.

Pode-se considerar essa música como a única composição da trilha feita exclusivamente para o filme, pois fora encomendada e gravada “sob medida”. DIEGUES reitera esse aspecto em sua entrevista a GUERRINI:

Em *A Grande Cidade*, eu me lembro que a única música que gravei originalmente para a trilha foi a música de Zé Ketí, que se chama *A Grande Cidade*, mesmo. O resto eram sintagmas do momento que a gente estava vivendo, referências ao ambiente daquele povo (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 175).

Antes de tudo segue abaixo a letra da canção transcrita da trilha musical:

“Essa é a minha cidade  
A minha grande cidade  
Gente sonhando na beira do mar  
E o povo canta feliz  
E faz da vida um carnaval  
Cantando a gente espanta o mal  
Nessa cidade do amor  
Do amor que nos faz viver  
Gente que canta, não quer sofrer  
Gente que ama, não quer morrer”

O tema é ouvido no filme pela primeira vez aos quatro minutos e quarenta segundos e no início parece que a inserção é extra-diegética, pois é ouvida fora da cena, enquanto Luzia caminha pelos corredores de uma feira livre. Quando ela passa pela barraca aonde se encontram Zé Ketí e Calunga, percebe-se que se trata de uma inserção diegética, o compositor da canção está cantando a melodia e a letra para Calunga, na expectativa de vendê-la para o carnaval<sup>50</sup>. É interessante perceber a analogia da venda da canção e o fato da sequência ocorrer no meio de uma feira, como se a música estivesse sendo vendida “a preço de banana”.

---

<sup>50</sup> Desde primórdios do rádio no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, era muito comum os grandes intérpretes “subirem o morro” para comprar sambas. Essas músicas passavam pelo “filtro erudito” dos maestros/arranjadores/orquestradores e faziam muito sucesso na voz dos principais cantores de cada período.

Já as duas últimas inserções musicais do “tema principal” do filme, de autoria de Zé Ketí, são agora acompanhadas pela percussão de um bloco de carnaval. Isso mostra que tanto o tema em si quanto as inserções de percussão carnavalesca se “fundem” ao longo da trilha e resultam nos trechos em questão. E também comprova o fato da composição ser parte integrante da história, pois a vemos sendo vendida, e agora, em uso no carnaval do ano.

Em uma hora, sete minutos e vinte segundos, ouvimos a inserção fora da cena, mas quando o *close* da câmera fecha no rádio, pensamos ser diegética. Ela é apresentada por uma voz masculina, sopros e percussão. Logo em seguida chega o próprio Zé Ketí, compositor da música, procurando por Calunga, que teria vendido seu samba sem dar os devidos créditos e a música estava “tocando em todo lugar”, nas palavras do próprio.

A última ocorre nos minutos finais do filme, em uma hora, dezessete minutos e cinquenta segundos, e é executada por um coro majoritariamente feminino e percussão, com grande ênfase nas cuícas. Durante a execução da música vemos Calunga correndo pela cidade sem rumo depois de ver a morte do casal Luzia e Jasão.

A construção do entendimento dessa canção na trilha é dada sobretudo pelo fato dela ser parte da história, podendo ser considerada até mesmo como uma espécie de personagem. A canção é vendida na feira, passa a ser o carro chefe do carnaval em que se passa a ação e é usada, especialmente em sua última aparição, como um antagonismo do que é visto no plano imagético, sendo que o uso dessa música resulta em uma significação que não seria possível sem ela.

Ainda assim, há em *A Grande Cidade* a consciência do que a festa significa, na intenção de entender porque o povo adere ou não ao carnaval, diferente de uma tentativa de louvá-lo como símbolo do espírito festivo brasileiro. Nesse sentido, a própria letra do samba-tema de Zé Ketí, faz um comentário irônico. (...) A cidade é o lugar da alienação, pois, para sobreviver, o cidadão precisa esquecer quem ele realmente é, como ocorre no carnaval (SILVA, 213: 148-149).

### **- Canções articuladoras**

Dentro da trilha musical podemos encontrar uma série de canções que têm uma função bem específica de comentar a narrativa ao estilo do antigo coro da tragédia grega. Elas são muitas vezes tocadas dentro da cena, mas seu uso é nitidamente extra-diegético, quando seu entendimento é parte integrante no contexto audiovisual, com inserções milimetricamente calculadas.

Aos dez minutos do filme ouvimos a primeira e única canção em inglês de toda a trilha. Se trata da música “Walk on by”, composta por Burt Bacharach (1928-) e com letra de Hal David (1921-2012), na voz da cantora de *soul music* Dionne Warwick (1940-). A canção foi lançada em um *single play* no ano de 1964, dois antes do lançamento de *A Grande Cidade*, mas pensando no mercado fonográfico da época, é bem possível que o disco só tenha chegado em terras brasileiras entre 1965 ou 1966.

Na sequência na qual ela é ouvida vemos Luzia, recém chegada do nordeste indo até uma residência de classe média carioca a procura de trabalho. Ela conversa com uma mulher, que lhe pede para esperar alguns dias até que ela converse com o empregador de fato e em um determinado momento um homem branco entra na sala e as duas ficam em silêncio. Ele aparece somente para pegar um cigarro e já se vai, e é durante o silêncio dos diálogos que a música é percebida, como se já estivesse tocando em um aparelho de som na residência. Segue abaixo o trecho da letra que é ouvido na trilha:

I just can't get over losing you  
And so, if I seem broken and blue  
Walk on by  
Walk on by  
Foolish pride  
That's all that I have left  
So let me hide  
The tears and the sadness you gave me  
When you said goodbye  
Oh, walk on by (Don't stop)  
Walk on by (Don't stop)  
Walk on by (Don't stop)  
Walk on

Fica claro que essa música foi inserida na trilha para demonstrar o contexto da classe média, caracterizada pelo gosto musical importado. Fazendo a contraposição do samba da periferia vs. a música norte-americana da burguesia. Também é possível traçar um paralelo entre a letra da canção e a situação emocional de Luzia, que está procurando seu noivo fugido.

Aos quarenta e sete minutos e vinte segundos ouve-se duas músicas dentro de uma mesma inserção musical, são elas: “Sabino e Lampeão” e “Escuta donzela”, do cantor e compositor Volta Sêca, que é tido como ex-cangaceiro do icônico bando de Lampião. Ambas as músicas foram gravadas no LP *Cantigas de Lampeão*, de 1957.



O primeiro trecho, parte de “Sabino e Lampeão”, é um baião executado por voz e sanfona, bem alegre e agitado. Segue emendada a composição “Escuta donzela”, que é mais lenta e melancólica, com violão e voz. Seguem as letras transcritas das duas:

“Lá vem Sabino, mais Lampeão  
Chapéu de couro e fuzil na mão  
Lá vem Sabino, mais Lampeão  
Chapéu quebrado e fuzil na mão”

“Tenho uma namorada  
Na casa de seus pais,  
No dia que ela me via  
Suspira demais e cai

Escuta, donzela,  
Oh, que dor, que aflição,  
Venha consolar meio peito  
E tenha de mim compaixão”

A sequência que vemos durante essas músicas mostra Inácio em uma banca de rua vendo revistas de cordel, dentre elas estão algumas sobre o cangaço. É imediata a relação da primeira letra com o personagem de Jasão e da segunda com a paixão incompreendida de Inácio por Luzia.

As três músicas comentadas a seguir são ouvidas no rádio de pilha de Inácio, que sempre está presente em cena, podendo indicar que as inserções são diegéticas. Mas fica claro, tanto na mixagem da faixa sonora, quanto na paralelização narrativa das letras que tais canções constituem um uso fora da cena.

Aos quarenta e nove minutos e trinta e sete segundos ouvimos uma canção extra-diegética enquanto vemos Luzia e Inácio andando pela orla do Rio de Janeiro. A música em questão se chama “Nasci para Chorar”, uma versão em português de Roberto Carlos para “I was born to cry”, de Dion DiMucci. Ela está presente no terceiro disco do cantor, intitulado *É Proibido Fumar*, lançado em 1964 pela CBS.

Na trilha musical, ouvimos apenas as duas primeiras estrofes da letra, transcritas abaixo:

“Eu levo a minha vida  
Chorando pelo mundo  
Talvez até tivesse  
Algum desgosto profundo  
Procuo na memória

Procuo me lembrar  
E não encontro  
Nasci para chorar

Se vejo uma garota  
Sorrindo para mim  
E ela me pergunta  
Porque sou tão triste assim  
Fico sem resposta  
Digo adeus e vou embora  
Pois é hora  
É hora de chorar”

Fica clara a relação dessa letra com o perfil de Inácio, pois o personagem está sempre reclamando de sua vida na cidade grande e expressando sua vontade de retornar para o norte do país.

Já a canção “Anda Luzia”, de João de Barro e cantada por Maria Bethânia, está presente no álbum de estreia da intérprete. O disco, chamado *Maria Bethânia*, foi lançado em 1965, um ano antes do filme e representa muito o carnaval do período, sendo a música selecionada especialmente pertinente ao enredo de *A Grande Cidade*, tanto pela referência carnavalesca quanto pelo próprio nome da protagonista do filme ser o mesmo da personagem apresentada pela letra.

“Anda, Luzia  
Pega um pandeiro, vem pra o carnaval  
Anda, Luzia  
Que essa tristeza lhe faz muito mal  
Apronta a tua fantasia  
Alegra teu olhar profundo  
A vida dura só um dia, Luzia,  
E não se leva nada desse mundo”

Essa canção está localizada aos cinquenta e um minutos e trinta e cinco segundos e é ouvida ainda quando Luzia e Inácio estão na praia passeando e conversando. Fica clara a relação do texto da letra com a história da personagem, primeiramente pela localização temporal, que é exatamente durante o carnaval carioca, e também pelas entrelinhas que soam como metáforas da trajetória da personagem.

Em outro momento, em uma hora e trinta segundos, Inácio liga o rádio na praia: uma marchinha-canção começa a tocar. Essa música se chama *Cidade Brinquedo*, composta por Silvino Neto e Plínio Bretas e gravada na voz de Orlando Silva em 1939.

Após a consciência revelada pela fantasia, Inácio volta à realidade de alienação. A voz de Luzia chamando o desperta, e ele liga o rádio. Ouvimos a música *Cidade Brinquedo*, marchinha de carnaval de Orlando Silva, que canta justamente as belezas da cidade (SILVA, 213: 131).

A letra da composição também dialoga com a narrativa fílmica, contrapondo a dura vida encontrada no Rio de Janeiro pelos migrantes nordestinos.

“O Cristo Redentor  
É uma medalha pequenina  
No rosário imenso da colina  
Bonecas delicadas  
Quase todas moreninhas  
Alegram suas ruas, qual um bando de andorinhas

Rio, és pequeno para os olhos meus  
Olhos, que veneram os encantos teus,  
Adoro o teu céu, da cor de anil,  
És cidade brinquedo,  
No bazar do meu Brasil”

Visto isso, é interessante notar que “a utilização da música no filme, em alguns momentos (...) é feita frequentemente com intenções metafóricas. As letras das músicas podem formar uma narrativa que reforce ou contraste com o significado das imagens” (SILVA, 213: 130). Uma característica unificadora das canções comentadas anteriormente é que todas elas funcionam como localizadoras temporais, pois elas acabam retratando o período em que se passa o filme. Isso se dá com músicas de sucesso nos anos que precedem o lançamento do filme, e acaba resultando também em um melhor e mais rápido reconhecimento por parte do público.

#### – Outras inserções musicais

A única inserção musical da trilha que não se encaixou em nenhum outro parâmetro da análise foi a música ouvida aos doze minutos e quarenta e cinco segundos. Ela é uma peça semi-contrapontística que apresenta partes ao estilo de J. S. Bach, tocada em um órgão. A música é ouvida quando Luzia e Calunga entram no Passeio Público, o parque mais antigo do Brasil, localizado no centro do Rio de Janeiro, e Calunga diz “é tudo seu, eu lhe dou”, ironizando a falta de casa da mulher até o presente momento. O plano inicia focado na placa do portão do parque, com a inscrição em latim: “*Maria I<sup>a</sup> et Petrus III Brasiliae Regibus*

1783”, e vai se afastando gradualmente. Aparentemente, a relação da inserção musical com a cena se dá na contextualização histórica, de um parque fundado no século XVIII e uma música que pertence à mesma época.

### 2.3.1.3 – Considerações sobre a trilha de *A Grande Cidade*

Atenção especial deve ser dada à trilha sonora do filme, se pensarmos no *Orfeu Negro* como o subtexto do filme de Diegues. Em lugar da melodiosa bossa nova, a trilha é feita com uma mistura de estilos diferentes, às vezes como uma intervenção agressiva e dissonante nas cenas. São utilizados variados estilos e registros: Villa Lobos, Hechel Tavares (folclorista e compositor alagoano, que transitava entre o erudito e popular), e a música diegética de Zé Ketí, de Roberto Carlos e de repentistas (COELHO, 2008: 49).

Como visto na citação anterior, uma característica marcante da trilha musical do filme é a grande variedade de sonoridades, que juntas soam muito coesas e fazem parte do entendimento da narrativa cinematográfica.

Como já comentado, a trilha se constitui do uso de composições e gravações preexistentes, com exceção de uma: a canção de Zé Ketí, homônima ao próprio filme. DIEGUES, o diretor, comenta sobre os motivos que levaram a essa escolha:

Usei Maria Bethania cantando *Andaluzia* [sic], usei Ernesto Nazareth, os *Estudos de Violão* [de Villa-Lobos], isso a gente não pagava nada. Hoje [2001] talvez seja mais caro fazer uma trilha com fonogramas de disco do que uma trilha original. (...) Hoje isso já tem outro valor no mercado cinematográfico, fonográfico, mas naquela época não, era um fator de barateamento muito grande. E a gente usava discos em grande parte por causa disso mesmo (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 175).

Ou seja, o fator determinante para a estética dessa trilha foi nitidamente o financeiro, apesar de que na época o pagamento de direitos autorais ainda não tinha o mesmo peso que se têm hoje.

Também é importante perceber o grande uso da música de Villa-Lobos na trilha, pois “nos anos sessenta, obras de Villa-Lobos aparecem em alguns dos filmes fundamentais do Cinema Novo. São pelo menos onze os longas-metragens desses anos que incluem obras do mestre” (GUERRINI, 2009: 125). Contudo, “(...) em nenhuma dessas produções a música de Villa-Lobos ocorre de modo exclusivo. Ela está sempre combinada com obras de outros compositores, (...)” (GUERRINI, 2009: 125).

GUERRINI também comenta a possível interpretação nacionalista da música de Villa-Lobos nessas trilhas, refletida pela busca de identidade das artes no Brasil da década em questão:

Ideologicamente, a música do nacionalista Villa-Lobos era uma *alegoria da pátria* (...). (...) a intenção dos realizadores de revelar, também através da seleção musical, a sua posição estético-ideológica, o que por sua vez remetia à ideia do nacionalismo (GUERRINI, 2009: 125).

(...) retomada pela cultura brasileira nos anos sessenta. De fato, é sabido que a busca de uma identidade nacional, uma das condições básicas para uma proposta de superação do subdesenvolvimento, é uma característica muito marcante da produção cultural mais inquieta dos anos sessenta (GUERRINI, 2009: 127).

Também é importante refletir aqui sobre o papel de Moacir Santos como Diretor Musical de *A Grande Cidade*, comparando-se às produções em que atuou como compositor. Depois de analisar detalhadamente as inserções musicais e suas funções narrativas, fica claro que o trabalho de Santos nessa trilha foi tão rebuscado quanto nos que só apresentaram composições autorais. E isso se deu pela refinada escolha de materiais que dialogam com a ação fílmica, e que dão unidade à obra.

## **2.4 – DISCUSSÃO REFLEXIVA SOBRE O *METIÉR* DE MOACIR SANTOS COMO COMPOSITOR PARA AUDIOVISUAL**

### **- Considerações iniciais**

Este subcapítulo em especial é de grande importância para o entendimento geral dessa segunda parte da dissertação. Aqui, traremos uma ampla discussão de conceitos de análise baseada nos principais teóricos, conectado com as análises da música para cinema de Moacir Santos. Dessa forma, pretendemos finalizar o capítulo analítico referenciando tudo o que foi comentado anteriormente com conceituações teórico-reflexivas.

Primeiramente, é preciso lembrar que a música de cinema dos anos 1960, período que se enquadram os filmes analisados, apresenta uma característica peculiarmente múltipla. Sendo a pluralidade de abordagens um fator determinante para a concepção artística da época, ou seja, podemos encontrar diversas estéticas dentro de um só filme e “(...) o que une essas músicas tão diversas e o uso que delas se fez no cinema brasileiro é seu caráter de *inovação*” (GUERRINI, 2009: 163).

Nas produções do período, “(...) a música é algo imprescindível, e a sua articulação com a imagem e outros sons se dá de diferentes maneiras e com funções diversas” (GUERRINI, 2009: 163). E todo esse caráter de inovação comentado não se deu somente na música de cinema, todos os campos artísticos passaram por grandes transformações nesse período, que foi marcado por embates políticos e por uma verdadeira revolução dos meios de comunicação, bem como seu alcance global. GUERRINI reitera essa afirmação quando afirma que (...)

(...) em meados de uma década, o cinema brasileiro passou por alterações tão profundas que suas consequências se estendem aos dias de hoje, e a música, autônoma ou para cinema, transformou-se na mesma velocidade (GUERRINI, 2009: 163).

Visto isso, a ideia principal dos tópicos organizados a seguir é refletir sobre os principais parâmetros estruturais das trilhas musicais de Santos embasados na bibliografia especializada.

#### **- A análise da música de produtos audiovisuais**

Antes de iniciar os tópicos referentes às análises propriamente ditas da discussão, se faz necessário discorrer sobre o fazer da análise audiovisual e da trilha musical. É notório que muitos autores já comentaram das dificuldades de se analisar uma trilha, e muitas vezes isso se dá pelo simples fato de que os espectadores e analistas estão mais acostumados a lidar com o plano visual do que com o plano sonoro.

A trilha sonora é a tradicional mal-amada das “leituras de filmes”. O vocabulário, a cultura, as visões de mundo (...) dos humanos são mais adaptados ao universo visual do que ao seu correspondente sonoro. No cinema, um e outro universo se completam, (...): por isso é comum falar em “combinações audiovisuais” (JULLIER; MARIE, 2009: 39).

Essa falta de “tato” com a música e o som do audiovisual muitas vezes é reflexo da falta de conhecimento das metodologias de análise da música de cinema. Em sua tese, MANCINI faz um apanhado de modos de se “ler” a música de cinema e lembra que muitas vezes as abordagens padrão não são suficientes para o entendimento das obras:

Os filmes podem ser analisados em termos musicológicos, em relação às imagens que a música acompanha, em contextos de desenvolvimentos tecnológicos da

gravação e reprodução musical, em relação a modelos musicais externos ao próprio filme, na tradição dos documentários e estudos do gênero (DONNELLY: 1998). Podem também ser explorados em termos de função, história do filme, público, pós-modernidade, sociologia, psicanálise e indústria (DICKSON: 2002). (...) Nenhuma dessas antologias, entretanto, apresenta uma metodologia geral e satisfatória que possa corresponder tacitamente às articulações engendradas pelas músicas no processo fílmico (MANCINI, 2011: 29).

Michel CHION, um dos mais prolíficos autores de teorias de análise do som e da música de audiovisual, também chega a conclusões semelhantes:

A análise audiovisual tem como objetivo compreender as maneiras pelas quais uma sequência ou um filme inteiro trabalha em seu uso de som combinado com o uso de imagens. (...) Por razões que já examinamos, o som parece permanecer muito mais difícil de categorizar do que imagens (CHION, 1994: 185, tradução nossa)<sup>51</sup>.

Justamente por isso ele também propõe formas de classificar o som que não sejam os termos tradicionais da musicologia, mas que reflitam de forma mais precisa a função narrativa:

Os termos *tilintar*, *guincho* e *sopro*, contrariamente às palavras menos especializadas, pode emprestar considerável precisão às descrições dos fenômenos sonoros. Por que dizer "um som", quando podemos dizer "estalos" ou "estruído" ou "trêmolo"? Usar palavras mais exatas nos permite confrontar e comparar as percepções e avançar na identificação e definição delas. (...) é sempre interessante buscar maneiras de desenvolver formas de classificar o som através de novos critérios descritivos que se encontram fora do estreito campo de estudos musicológicos tradicionais (CHION, 1994: 186-187, tradução nossa)<sup>52</sup>.

CHION também propõe que se observe os parâmetros visuais e sonoros de um produto audiovisual separadamente, sendo isso importante para que a visualização e a escuta não sejam influenciadas em um primeiro momento.

Provavelmente essa não é nenhuma ordem ideal para observar uma sequência audiovisual. Mas eu proponho que a descoberta dos elementos sonoros e os

---

<sup>51</sup> Audiovisual analysis aims to understand the ways in which a sequence or whole film works in its use of sound combined with its use of images. (...) For reasons we have already examined, sound seems to remain much more difficult to categorize than images (CHION, 1994: 185).

<sup>52</sup> The terms *clink*, *screech* and *murmur*, as opposed to less specialized words, can lend considerable precision to descriptions of sonic phenomena. Why say "a sound", when we can say "crackling" or "rumbling" or "tremolo"? Using more exact words allow us to confront and compare perceptions and to make progress in pinpointing and defining them. (...) is always interesting in its attempts to develop ways to classify sound through new descriptive criteria that lie outside the narrow field of traditional musicological studies (CHION, 1994: 186-187).

elementos visuais separadamente, (...), nos disporá mais favoravelmente para manter a nossa escuta e olhar frescos, aberto às surpresas de encontros audiovisuais (CHION, 1994: 187-188, tradução nossa)<sup>53</sup>.

Esse recurso foi de grande importância nas análises dessa dissertação, e foi utilizado especialmente no momento da transcrição das inserções musicais, quando a música pôde ser escutada de maneira autônoma, para que todas as suas nuances fossem captadas. Contudo, a interação dos diferentes parâmetros é essencial para a compreensão geral das obras.

A interação entre parâmetros, comentada acima, não se aplica somente à macro análise imagem/som, mas também é importante perceber a relação dos parâmetros internos de cada parte da obra. Como, por exemplo, a interação entre os três elementos constitutivos da trilha sonora, que dão forma à compreensão. CHION comenta sobre esse fato de maneira elucidativa:

Primeiro, simplesmente relacione os diferentes elementos de áudio presentes. Existe discurso? Música? Ruído? Qual é dominante e primeiro plano? Em que momentos? (...) A consistência da trilha sonora é o grau de interação entre os diferentes elementos audíveis (vozes, música, ruído) (CHION, 1994: 189, tradução nossa)<sup>54</sup>.

Por fim, é comum se deparar com uma afirmação sobre o paradoxo de que uma boa música de filme é a que não se escuta. Como se, para provar que a música teve sua função perfeitamente cumprida, o espectador precisa absorvê-la “por inércia”, sem que se dê conta disso.

(...) Os sinais de produção cinematográfica que marcam o filme como um artefato criado (...) são apagados, tornado o mais invisível possível. A presença não-diegética da música ameaça esse modelo, e compositores enfrentaram a percepção paradoxal que a boa música de filme é "inaudível". Compositores se opuseram a essa percepção (brincou Steiner, "se não a ouvem, o que diabos tem de bom nisso?"), (...) (KALINAK, 1992: 78-79, tradução nossa)<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> That is probably no ideal order in which to observe an audiovisual sequence. But I propose that discovery the sonic elements and the visual elements separately, (...), will dispose us most favorably to keep our listening and looking fresh, open to the surprises of audiovisual encounters (CHION, 1994: 187-188).

<sup>54</sup> First, simply itemize the different audio elements present. Is there speech? Music? Noise? Which is dominant and foreground? At what points? (...) The soundtrack's consistency is the degree of interaction of different audio elements (voices, music, noise) (CHION, 1994: 189).

<sup>55</sup> (...)The signs of cinematic production which mark the film as a created artifact (...) are erased, rendered as invisible as possible. The nondiegetic presence of music threatened this model, and composers faced the



A partir desses e outros preceitos de base, pudemos conceituar nossas análises audiovisuais e, usando-os como alicerce, outros questionamentos foram levantados e especificados nos tópicos a seguir:

### **- Composição para audiovisual vs. composição autoral**

É senso-comum que uma composição feita exclusivamente para uma produção audiovisual pode ser muito diferente de uma composição autoral. Isso se deve, pois a primeira têm diversos “compromissos” com o plano imagético, ela acaba assumindo determinadas funções com a narrativa fílmica. Já a composição autoral não tem as mesmas amarras, tendo mais liberdade poética.

Por exemplo, [Nino] Rota, para a poderosa sequência germânica de *Casanova*, imitou Stravinski de uma maneira estranha. (...) Ele não foi “influenciado”, mas somente se serviu da referência que pareceu a mais ajustada para o efeito de barbárie erudita a obter. Todos os compositores de cinema fizeram o mesmo. Eles são de fato, para a maioria, os músicos de composição – como nós dizemos dos atores de composição (CHION, 1995: 298, tradução nossa)<sup>56</sup>.

Também é necessário ressaltar que uma mesma composição pode não funcionar fora do contexto fílmico para o qual ela foi composta, um exemplo citado por CHION é a trilha de *Psyco*:

É essa característica frequente de simplicidade e redundância apoiada que pode resultar em tediosos e inaudíveis os álbuns tirados de certas músicas concebidas para cinema. O álbum integral da partitura de Herrmann para *Psyco* (1960), por exemplo. É uma terrível monotonia, sendo que dentro do filme a composição funciona idealmente (CHION, 1995: 249, tradução nossa)<sup>57</sup>.

---

paradoxical perception that good film music is ‘inaudible’. Composers objected to this perception (quipped Steiner, “if they don’t hear it, what the hell good is it?”), (...) (KALINAK, 1992: 78-79).

<sup>56</sup> Par exemple, [Nino] Rota, pour la puissante séquence germanique de *Casanova*, a imité Stravinski d’une manière étrange. (...) Il n’a pas été “influencé”, mais il s’est seulement servi de la référence qui lui a semblé la plus juste pour l’effet de barbárie savante à obtenir. Tous les compositeurs de cinéma font de même. Ils sont en fait, pour la plupart, des musiciens de compositions – comme on dit des acteurs de composition (CHION, 1995: 298).

<sup>57</sup> C’est ce caractere fréquent de simplicité et de redondance appuyées qui peut rendre fastidieux et inaudibles les albums tirés de certaines musique parmi les mieux conçues pour le cinema. L’album integral de la partition d’Herrmann pour *Psyco* (1960), par exemple, est d’une terrifiante monotonie, alors que dans le film cette partition fonctionne idéalement (CHION, 1995: 249).

Para esse estranhamento acontecer, além de características puramente musicais, existem também questões pertinentes, como “condições comerciais, práticas, econômicas e culturais, (...)” (CHION, 1995: 249, tradução nossa)<sup>58</sup>.

É sabido que compositores de audiovisual precisam necessariamente ser ecléticos, pois cada trilha precisa ser adequada ao contexto. No caso dos consagrados Frederico Fellini e Nino Rota, “(...) de fato, a colaboração (...) é diferente segundo os filmes, e obras como *Il Bidone*, *Casanova* et *Prova d’orquestra* apresentam três estilos musicais notadamente diferentes” (CHION, 1995: 296, tradução nossa)<sup>59</sup>.

O mesmo pode ser dito sobre Santos em seus trabalhos para cinema nos anos 1960, em cada um dos filmes o compositor busca uma nova estética e novos procedimentos composicionais se tornam necessários. Trazendo à tona toda a variedade de estilos do compositor, pois “(...) para começar, o conceito musical de um filme é uma escolha, o estilo do compositor é outra” (CHION, 1995: 296, tradução nossa)<sup>60</sup>.

Apesar disso, também é comum perceber que alguns compositores se ligam a diretores específicos para trabalhar, como Rota-Fellini, Hermann-Hitchcock, Willians-Spielberg, etc, ou a gêneros dramáticos específicos. Pois isso cria uma assinatura de fácil identificação para seus trabalhos.

O estudo da história da música de cinema mostra duas fórmulas de especialização para os compositores: especialização em um gênero; ou colaboração mais ou menos seguida com um diretor, em três, quatro, até vinte filmes. Nos dois casos, não deve-se exagerar o papel da livre escolha artística (CHION, 1995: 297, tradução nossa)<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Les différences fondamentales entre la musique de cinéma et les autres musiques, dans la majeure partie des cas, proviennent donc plutôt de la qualité d’élément généralement intermittente, au sein d’un ensemble, et des conditions commerciales, pratiques, économiques et culturelles, où elle naît (CHION, 1995: 249).

<sup>59</sup> D’ailleurs, la collaboration Fellini-Rota est différente selon les films, et des oeuvres comme *Il Bidone*, *Casanova* et *Prova d’orquestra* recourent à trois styles musicaux nettement différents (CHION, 1995: 296).

<sup>60</sup> Pour commencer, le concept musical d’un film est une chose, le style d’un compositeur en est un autre (CHION, 1995: 296).

<sup>61</sup> L’étude de l’histoire de la musique au cinéma fait apparaître deux formules de spécialisation pour les compositeurs: spécialisation dans un genre; ou collaboration plus ou moins suivie avec un réalisateur, sur trois, quatre, jusqu’à vingt films. Dans les deux cas, il ne faut pas exagérer le rôle du libre choix artistique (CHION, 1995: 297).

O único diretor que teve mais de um filme com trilha de Moacir Santos foi Carlos Diegues, mas não é possível estabelecer um paralelo Santos-Diegues da mesma forma que nos exemplos dados acima, pois a abordagem das duas parcerias é extremamente diferente, sendo uma de composições autorais e outra apenas da direção musical.

Paralelamente, CHION levanta um questionamento sobre a música original para um produto audiovisual, pois apesar de alguns exemplos citados por ele mesmo que não dão certo, ela não necessariamente perde o sentido fora da sequência para qual foi composta, podendo inclusive servir para mais de um filme, ou até mesmo “funcionar” fora do filme.

O mito da “música original”, quer dizer, de uma música que se separa do filme, será como uma flor cortada da sua seiva e perde todo o sentido, é tenaz, mas sempre também falso (CHION, 1995: 246, tradução nossa)<sup>62</sup>.

Em um filme de Fellini, por exemplo, uma música de Nino Rota é plenamente uma parte envolvida da obra (...). A música é uma atriz, nada mais nada menos. Um ator, salvo exceções, não é definitivamente ligado a um só filme... (CHION, 1995: 246-247, tradução nossa)<sup>63</sup>.

Esse “mito” acaba por se revelar na falta de contexto, pois tudo pode ser importante em um filme, assim como nada precisa ser importante autonomamente fora dele. O próprio teórico cita um exemplo bastante ilustrativo:

(...) o personagem pode não ter que pronunciar frases também banais como “eu tomaria novamente um pouco de café”, que toma como consequência uma ressonância trágica. (...) Mas o erro será de dizer que nesse caso os diálogos são “melhores” – pois não há mais diálogos suscetíveis de serem considerados como um elemento em si, apreciável independentemente do resto, existe o filme e isso é tudo. Ou, uma frase musical particularmente pertinente em um filme, e insignificante fora dele, pode ser o equivalente de “eu tomaria novamente um pouco de café”. O cinema canta a banalidade gloriosa da música (CHION, 1995: 247, tradução nossa)<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Le mythe de la “musique originale”, c’est-à-dire d’une musique que détachée du film, serait comme une fleur coupée de sa sève et perdrait tout son sens, est tenace, mais toujours aussi faux (CHION, 1995: 246).

<sup>63</sup> Dans le cadre d’un film de Fellini, par exemple, une musique de Nino Rota est pleinement partie prenante de l’œuvre (...). La musique est une actrice, rien de plus et rien de moins. Un acteur, sauf exception, n’est pas définitivement lié à un seul film... (CHION, 1995: 246-247).

<sup>64</sup> (...) le personnage peut n’avoir à prononcer que des phrases aussi banales que “je reprendrais bien un peu de café”, lesquelles prennent alors une résonance tragique. (...) Mais l’erreur serait de dire que dans ce cas les dialogues sont “meilleurs” – car il n’y a plus alors de dialogues susceptibles d’être considérés comme un élément en soi, appréciable indépendamment du reste; il y a le film et c’est tout. Or, une phrase musicale particulièrement pertinente dans le cadre d’un film, et insignifiante en dehors, peut être l’équivalent de ce “je reprendrais un peu de café”. Le cinéma chante la banalité glorieuse de la musique (CHION, 1995: 247).

Ao se pensar nas músicas de Moacir para cinema que foram lançadas em disco posteriormente podemos perceber que na maioria dos casos elas foram reestruturadas e reformuladas para “ter vida” autonomamente. Os poucos casos de suas composições que quase não sofreram alterações, a não ser de instrumentação, como a “Coisa nº 2” e a “Coisa nº 8” em *O Beijo*, tinham uma função narrativa menos específica. Elas eram diegéticas, ouvidas em um bar como música ambiente, e seriam sobretudo para localizar o ambiente por valores culturais.

Por fim, o teórico supracitado também propõe um questionamento interessante, que seria o mito do autor total. Ou seja, um compositor para cinema não é o único autor da trilha, vários profissionais assumem uma autoria parcial do resultado final, em última instância, só de levar em conta o crivo do diretor já se esfaca a ideia de um único autor. Em seu texto, CHION cita a famosa relação compositor-diretor de Hermann e Hitchcock:

Todo o carácter contraditório e dialético da noção de obra, de obra coletiva, é portanto negado. (...) O tema da música de cinema, nessa perspectiva, estimula um hábito psicológico atual a jogar uns contra os outros: em caso, criado contra criador, Bernard Herrmann contra Alfred Hitchcock, ou bem a reduzir seu relatório a um imaginário “acordo perfeito”. (...) Sair desse esquema não implica em multiplicar os “autores” potenciais de filme, de instaurar, também caricaturalmente que a “política do diretor”, como se fossem todos igualmente indivíduos livres e não determinados (CHION, 1995: 20, tradução nossa)<sup>65</sup>.

Visto isso, não é possível considerar Moacir Santos, nem nenhum outro compositor de audiovisual, como um “autor total” de suas trilhas, pois uma série de outros profissionais acaba influenciando o resultado final de uma determinada produção.

---

<sup>65</sup> Tout la caractère contradictoire et dialectique de la notion d'oeuvre, de surcroît d'oeuvre collective, est ainsi nié. (...) Le thème de la musique au cinéma, dans cette perspective, excite un penchant psychologique actuel à jouer les uns contre les autres: en l'occurrence, créateur contre créateur, Bernard Herrmann contre Alfred Hitchcock, ou bien à réduire leur rapport à un imaginaire “accord parfait”. (...) Sortir de ce schéma n'implique pas de multiplier les “auteur” potentiels de film, d'instaurer, aussi caricaturalement que la “politique du réalisateur”, comme si ceux-ci étaient autant d'individus libre e non déterminés (CHION, 1995: 20).

## - Localização cultural e geográfica

Outra característica possível para a música de cinema é o fato de ela ser informativa, especialmente sobre aspectos culturais, que por sua vez podem determinar a localização geográfica, religião, dentre outras coisas.

O cinema é, mais do que jamais foi todos os outros gêneros dramáticos, tão acolhedor à diversidade de músicas dos cinco continentes, eruditas e populares, que fatalmente ele vem a tentar representar esta utopia: a música do planeta (CHION, 1995: 237, tradução nossa)<sup>66</sup>.

(...) pontos típicos de acesso para a música atmosférica, especialmente aqueles que fazem referência direta a localização geográfica ou período histórico. “Música sentimental” aproveita o poder de associações coletivas para criar o tempo e lugar representado na imagem (KALINAK, 1992: 80, tradução nossa)<sup>67</sup>.

Uma comparação pertinente é a da música como um personagem em si, pois ela pode ser tão elucidativa quanto.

A música, de início, vive nos personagens. Ela é portanto um elemento do cenário: mesmo quando não é o sujeito da história, ela permite caracterizar o ambiente aonde a ação ocorre, a classe social que os protagonistas pertencem, e para qual o cinema usa estereótipos imediatos, comparável aqueles que ele coloca nos trajés, nas decorações, no gestual ou no diálogo (CHION, 1995: 242, tradução nossa)<sup>68</sup>.

Apesar disso, tais afirmações precisam ser cautelosas, pois correm o risco de serem reducionistas, partindo de suposições ou clichês estereotipados. O próprio CHION também pontua tal preocupação:

Certamente, a caracterização de um meio por um certo repertório não acontece sem clichês mais ou menos arbitrários. O problema vem de que esses estereótipos sobre os gostos e os comportamentos artísticos e portanto musicais são frequente e

---

<sup>66</sup> Le cinéma est, plus que ne l’a jamais été tout autre genre dramatique, tellement accueillant à la diversité des musiques des cinq continents, savantes et populaires, que fatalement il en est venu à tenter de représenter cette utopie: la musique de la planète (CHION, 1995: 237).

<sup>67</sup> (...) typical points of access for atmospheric music, especially those which made direct reference to geographic location or historical period. Mood music tapped the power of collective associations to create the time and place represented in the image (KALINAK, 1992: 80).

<sup>68</sup> La musique, d’abord, habite chez les personnages. Elle est donc en cela un élément du scénario: même lorsqu’elle n’est pas le sujet de l’histoire, elle permet de caractériser le milieu où se déroule l’action, la classe sociale à laquelle appartiennent les protagonistes, et pour lesquels le cinéma recourt à des stéréotypes immédiats, comparables à ceux qu’il met en œuvre dans le domaine des costumes, des décors, de la gestuelle ou du dialogue (CHION, 1995: 242).

estatisticamente verdadeiros. Alguns são ofuscados (...). Não seríamos nós todos estereotipados e ao mesmo tempo únicos? (CHION, 1995: 243, tradução nossa)<sup>69</sup>.

Para escapar desse tipo de preconceito é necessário ter uma grande bagagem cultural e musical. E é perceptível que Moacir Santos soube dosar em suas trilhas esse tipo de carga informativa. Por exemplo, o caso de *Ganga Zumba* é talvez o mais claro dentro de seus trabalhos, na trilha em questão houve um grande refinamento na escolha dos materiais composicionais, na concepção estética e na escolha dos instrumentos, todos muito afinados com o foco do filme em si. Em todos os filmes podemos perceber esse mesmo uso consciente da música como localizadora cultural, se adaptando a cada contexto.

É interessante comentar sobre a afirmação de COSTA, que discorre sobre como a música acabava servindo para levar a cultura e o povo brasileiro para a tela em muitos filmes da década de 1960.

O uso [no cinema] da música popular, ou, em alguns casos, mesmo da música erudita feita no Brasil, é entendido como uma ferramenta importante para o funcionamento do projeto de levar a cultura e o povo brasileiro para o centro da tela (COSTA, 2006: 186-187).

Pode-se comparar isso à espécie de nacionalismo que os diretores também imprimiam em seus roteiros, que levavam à população aspectos de “culturas oprimidas”, em uma época que a televisão ainda não havia atingido a grande massa e onde os meios de comunicação não eram tão eficazes.

### **- Música instrumental vs. Canção**

Nas trilhas de Moacir Santos é possível encontrar um número muito maior de inserções de música instrumental do que de canções. E cada uma delas têm uma função muito diferente na narrativa, sendo que normalmente a música instrumental é mais ilustrativa, trazendo referências mais subjetivas. Já as canções são, em sua maioria, diegéticas e fazem parte do roteiro fílmico, contudo, é possível encontrar algumas canções extra-diegéticas, e mesmo nesses casos, a função permanece: comentar a ação filmada.

---

<sup>69</sup> Bien sûr, la caractérisation d'un milieu par un certain répertoire ne va pas sans clichés plus ou moins arbitraires. Le problème vient de ce que ces stéréotypes sur les goûts et les comportement artistiques et donc musicaux sont souvent statistiquement vrais. Certains se sont offusqués (...). Ne sommes-nous pas tous stéréotypés et en même temps uniques? (CHION, 1995: 243).

Sobre o uso da música instrumental como trilha musical, TARKOVISKI faz a seguinte afirmação:

A música instrumental é artisticamente tão autônoma que é muito mais difícil dissolvê-la no filme ao ponto de torná-la uma parte orgânica dele. Sua utilização, portanto, sempre implicará certa medida de concessão, pois ela é sempre ilustrativa (TARKOVISKI, 1998: 195-196).

Já o uso da canção nas trilhas de Santos pode ser relacionado com a voz *off*, ou seja, um comentário do narrador. Isso porque o discurso da fala é muito mais rapidamente assimilado pelo espectador com o que ele vê na tela, não sendo necessário processar a informação através do filtro cultural individual.

A voz em *off* fornece a prova mais evidente do poder dos sons vocais de valer por uma pessoa inteira (...). Bem entendido, as palavras pronunciadas em voz alta constituem os sons mais frequentemente lidos apenas pelo que transmitem de significado codificado (JULLIER; MARIE, 2009: 41).

Em diversos outros casos nos filmes *Ganga Zumba*, *Os Fuzis* e *Seara Vermelha*, são ouvidas as cantorias de caráter religioso. Em todos os casos elas são como um personagem: estão em cena para caracterizar a cultura do povo, ou seja, elas não são ouvidas como as canções, que comentam a narrativa.

#### **- Sincronia e assincronia**

Em geral, as inserções musicais de uma trilha podem ocorrer de modo sincronizado com as imagens ou não, o exemplo extremo da música caminhando totalmente sincrônica é a técnica de *mickeymousing*, que está presente em muitos desenhos animados e é caracterizada quando absolutamente tudo é pontuado pela música. No cinema brasileiro dos anos 1960 não era comum se trabalhar dessa forma, a música era usada de maneira muito mais conceitual e ilustrada por meio de metáforas. A música de cinema de Santos segue essa linha, na qual o conceito de sincronia está presente, mas é muito mais sutil e não fica preso ao andamento do filme.

Um exemplo interessante dos diferentes graus de sincronicidade entre som e imagem está presente na “metáfora da polifonia audiovisual”:

A evolução polifônica entre som e imagem pode ser comparada à da polifonia musical. A relação entre ambos no cinema mudo se assemelha muito às primeiras manifestações polifônicas da idade média, baseada no desenvolvimento linear das vozes, ou seja, no eixo horizontal. (...) A gravação em múltiplas bandas ópticas permitiu que o cinema pudesse alcançar um estágio semelhante ao que a música havia atingido com o surgimento do conceito de acorde: a precisão sincrônica em frações de segundo, a exatidão do encontro entre sons e imagens. (...) Constatamos, assim, que o filme sonoro está para o mudo com um coral de Bach está para um contraponto eclesialístico do século XII (CARRASCO, 2003: 133-134).

### **- Continuidade**

Muitas vezes a música das trilhas de Santos é usada para ligar um plano em outro, ou uma sequência em outra, de forma mais suave e gradual. Essa é uma prática muito comum em diversas estéticas, pois na verdade um filme editado nada mais é que vários pedaços de vídeo descontínuos, e a música acaba tendo a função de "conexão" entre esses fragmentos. Em outras palavras, “o cinema é, naturalmente, um meio descontínuo (...) [e a música] deve envolver e sustentar uma narrativa, a recontagem cinematográfica que é, afinal, apenas uma série de incidentes muito curtos a partir de ângulos diferentes” (THOMPSON *apud* KALINAK, 1992: 80, tradução nossa)<sup>70</sup>.

### **- Funções narrativas e valores simbólicos**

A música composta para meios audiovisuais em geral está intrinsecamente ligada a alguma função narrativa, e ela pode ser emotiva, informativa, descritiva, guia, temporal, retórica, dentre outras. Entretanto algo que deve ser destacado é a importância dos valores simbólicos para o entendimento por parte do espectador. Isso, pois a única maneira da música representar algo na narrativa é por meio de um valor simbólico cultural implícito. Ninguém identifica algo como um “tema de amor” se não contiver os códigos que conectem um estilo de composição a um determinado comportamento, e isso vale para quase todas as coisas. Hoje em dia o cinema já consolidou seus valores simbólicos próprios, mas tudo isso só foi possível por uma construção dos mesmos ao longo das décadas. CARRASCO comenta sobre essa constante transformação da linguagem audiovisual:

---

<sup>70</sup> The cinema is naturally a discontinuous medium (...) [Music] should envelop and sustain a narrative, the cinematographic recounting of which is after all only a series of very short incidents from different angles (THOMPSON *apud* KALINAK, 1992: 80).



A linguagem audiovisual está em constante transformação. Seguidamente, novas convenções e soluções poéticas são apresentadas. É cada vez maior a complexidade dessas articulações, o que se torna possível à medida que o público domina e aceita as novas convenções poéticas. Algumas das construções audiovisuais do cinema atual seriam impensáveis ou ininteligíveis nos primeiros anos do cinema sonoro, como, por exemplo, as articulações que subvertem a linearidade temporal ou que jogam o som da ação filmada para o plano da narrativa sem qualquer explicação (2003: 192).

Podemos dizer então que "a função que o som tem no filme é muito mais significativa do que a de uma imitação escrava do naturalismo; a primeira função do som é *aumentar a expressividade potencial do conteúdo do filme*" (PUDOVKIN *apud* BAPTISTA, 2007: 18).

Tendo em vista esses aspectos das funções narrativas e dos valores simbólicos, é interessante compreender um depoimento de Carlos Diegues sobre seu trabalho com Moacir Santos em *Ganga Zumba*:

Eu escolhi o Moacir Santos porque eu era muito ligado à música, e a atividade cultural brasileira, e particularmente a carioca, era muito gregária, a gente vivia muito junto. (...) Então eu conhecia o Moacir Santos de shows no Beco das Garrafas, de arranjos que ele tinha feito para discos, e quando eu fiz *Ganga Zumba*, a escolha do Moacir Santos é um exemplo do que eu estava falando antes: uma definição do universo cultural e ideológico onde eu queria trabalhar. Eu procurei um negro, que fazia música negra, que tinha uma relação muito grande com isso, e **nós fizemos uma trilha que não era propriamente uma ilustração das imagens mas sim uma coisa que correspondia um pouco aos sentimentos dos personagens e dos autores do filme** (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 173, grifo nosso).

Em outro exemplo, agora na trilha de *O Beijo*, vemos um clichê de valor simbólico na sequência do *strip-tease* de Betty Faria no bar. O uso de uma música com perfil de jazz latino cria toda uma ambientação de pré-conceitos no espectador, com sua instrumentação e característica estilística. Reiterando essa afirmação, vemos que ao discorrer sobre conceitos formulados por Claudia Gorbman, BAPTISTA descreve alguns casos significativos da emoção na música de cinema, e dentre eles está o parágrafo a seguir:

b) Representante da mulher: Gorbman se refere aqui à mulher como o objeto bom do romantismo e não à velha mulher, ou à humorada e conversadeira, ou às *femmes fatales* **(que possuem as suas próprias convenções musicais - jazz, sons de metais ou madeiras...)** (BAPTISTA, 2007: 35, grifo nosso).

### - Funções do silêncio

O período em que os filmes analisados ao longo desse capítulo foram produzidos foi o início de uma era de experimentação sonora no cinema brasileiro, e o uso do silêncio foi um dos passos mais importantes para consolidar uma nova estética. “Tais filmes [dos anos 1960 e 1970] descrevem assim a importância de experimentar novas formas de inserir o som, bem como de entender o silêncio como elemento constitutivo das trilhas sonoras” (COSTA, 2006: 204).

Dentre as possíveis utilizações do silêncio nas trilhas, Claudia Gorbman categoriza três tipos: silêncio musical diegético, silêncio não-diegético e silêncio estrutural. BAPTISTA os descreve da seguinte maneira:

Sendo o “silêncio musical diegético” quando o espectador ouve os sons naturalistas, como por exemplo o som de passos, mas, assim como o personagem, não ouve nenhuma música. Já o “silêncio não-diegético” representa o silêncio total da banda sonora, que muitas vezes significa um ambiente sonoro incômodo e angustiante, e que, ironicamente, faz a atenção do espectador voltar-se ainda mais para a banda sonora, neste caso representada pela completa ausência de som ou música. Por fim, o conceito de “silêncio estrutural” (...) ocorre quando um som previamente apresentado em um filme se faz mais tarde ausente em pontos estruturalmente correspondentes. O filme nos encoraja a esperar a música como na seção anterior e quando não há música, tomamos consciência de sua ausência (BAPTISTA, 2007: 46).

Nos filmes analisados anteriormente a maior presença é a do silêncio musical diegético, especialmente em *Os Fuzis*, e dadas as circunstâncias, ele acaba se tornando tão “incômodo” quanto o silêncio não-diegético, pois a história se passa no interior do nordeste com muitos planos em locações desérticas aonde não existem muitos sons diegéticos audíveis. O pouquíssimo uso musical nessa trilha pode ser comparado à poética afirmação de TARKOVSKI: “Pode acontecer que, para dar maior autenticidade à imagem cinematográfica e levá-la a sua máxima intensidade, seja preciso abandonar a música” (1998: 191). Isso, pois uma trilha carregada de inserções em *Os Fuzis* de nada auxiliaria na construção narrativa do filme, dada a metáfora com a fome dos personagens, que (sobre)vivem em uma cidade onde falta tudo para uma vida digna.

### - Ruídos e sons naturalistas

Em poucas situações é possível ouvir ruídos e sons naturalistas nas trilhas de Moacir com função musical, sendo *O Beijo* o filme em que isso é mais perceptível. Como já comentado na análise da trilha desta produção, o ruído da impressora de jornais é usado como um *leitmotiv*, sendo incorporado ao entendimento da trilha mesmo sem o plano imagético. Nesse caso, o ruído adquire novo significado através da experiência, pois é compreendida qual a fonte sonora antes de ouvirmos o som sozinho, contudo, outros aspectos podem definir esse valor agregado, como por exemplo, valores culturais, como explicam JULLIER e MARIE, e CHION, respectivamente:

(...), ainda que raramente lhe seja endossado esse papel de prestígio, os ruídos podem apoiar significados de ordem simbólica, pelo desvio de associações regidas na maioria das vezes por hábitos culturais (JULLIER; MARIE, 2009: 39).

Quanto à música, a questão de saber se é claramente identificável como tal (como distinto do ruído) depende de referências culturais dos ouvintes. (...) a distinção entre música e ruído é completamente relativa, e tem a ver com o que estamos ouvindo (CHION, 1994: 205-206, tradução nossa)<sup>71</sup>.

Em uma abordagem mais radical, TARKOVSKI afirma que “(...), acima de tudo, os sons desse mundo são tão belos em si mesmos que, se aprendêssemos a ouvi-los adequadamente, o cinema não teria a menor necessidade de música” (1998: 194). Levantando a hipótese de que é possível trabalhar a trilha musical sem o uso de música, mas na verdade sua ideia seria usar sons não musicais de maneira musical, ou seja, com os recursos articulatórios impregnados na prática da composição para audiovisual. Em outro momento, o autor comenta que (...)

(...) é perfeitamente possível que, num filme sonoro realizado com plena coerência teórica, não haja lugar para a música: ela será substituída por sons, nos quais o cinema constantemente descobre novos níveis de significado (TARKOVSKI, 1998: 191).

---

<sup>71</sup> As for music, the question of whether it is clearly identifiable as such (as distinct from noise) depends on the listeners's cultural references. (...) the distinction between music and noise is completely relative, and has to do with what we are listening for (CHION, 1994: 205-206).

Ainda sobre esse assunto, fica clara a aproximação entre os conceitos de música e ruído, chegando em uma região de fronteira na qual suas funções podem ser invertidas. CARRASCO descreve como se deu essa evolução ao longo dos anos:

As experiências na década de 1930 demonstraram uma imensa liberdade poética no uso da música em filmes. Os efeitos sonoros, por sua vez, continuavam atrelados às imagens por seu compromisso realista. Nos anos seguintes, ocorreria uma transformação, que se daria em dois sentidos complementares. Por um lado, o ruído seria descoberto como sonoridade expressiva, não sendo usado, apenas, como complemento naturalista da imagem. Em outras palavras, começava a se desenvolver uma poética do ruído que o aproximava da música como sonoridade expressiva. Por outro, a música descobre-se, cada vez mais, como sonoridade, aproximando-se do ruído (CARRASCO, 2003: 170).

### - *Sound design*

Ainda sobre o filme *O Beijo*, no subcapítulo da análise da trilha foi dispendido um tempo para abordar o conceito de *sound design*, especialmente ao tratar da sequência inicial do longa-metragem. Isso, pois o uso de sons manipulados teve uma grande importância narrativa e não eram comuns no cinema brasileiro da época, ou pelo menos não da maneira em que foram empregados. Normalmente esse tipo de trilha não é feita pelo compositor, mas sim por um profissional especializado, o dito *sound designer*, contudo, esse é (...) “um termo usado familiarmente apenas a partir de meados da década de 1970” (MANCINI in: WEIS *et al*, 1985: 361, tradução nossa)<sup>72</sup>. Sendo assim, o trecho em questão apresenta uma característica realmente inovadora para os padrões da época, mesmo se pensando em um contexto internacional.

Antes da consolidação do termo *sound designer*, os profissionais eram “(...) chamados de *supervising sound editors* (eles muitas vezes ainda são), mas esse título tem uma conotação pejorativa que minimiza a verdadeira natureza de seu trabalho: eles são artistas sonoros” (MANCINI in: WEIS *et al*, 1985: 361, tradução nossa)<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Sound designers – [is] a term used familiarly only since the mid-1970s (...) (MANCINI in: WEIS *et al*, 1985: 361).

<sup>73</sup> (...) they have been called supervising sound editors (they often still are), but that title has a craftsy connotation that downplays the true nature of their job: they are aural artists (MANCINI in: WEIS *et al*, 1985: 361).

O termo "sound designer" parece ter sido usado pela primeira vez por Walter Murch, mas é para um de seus colegas da Lucasfilm, Ben Burt, que o título está mais frequentemente associado (MANCINI in: WEIS *et al*, 1985: 361, tradução nossa)<sup>74</sup>.

Apesar desse tipo de sonoridade só se tornar realmente popular a partir da década de 1970, muito por conta das inovações tecnológicas que surgiram com os anos, o primeiro filme com uma trilha criada com sons manipulados data de meados da década de 1950, como revela MANCINI:

O uso de computadores e sintetizadores para a produção de efeitos sonoros de filmes começou em *Planeta Proibido* (1956), para o qual Louis e Bebe Barron compuseram efeitos inquietantes e faixas musicais por meio de meios puramente eletrônicos. Devido ao limitado estado primitivo da arte, no entanto, sintetizadores não entraram em uso generalizadamente na produção cinematográfica até os anos 1970 (MANCINI in: WEIS *et al*, 1985: 361, tradução nossa)<sup>75</sup>.

### - Montagem

Outro tópico importante e pouco comentado é a relação do compositor da trilha com a montagem do filme. A participação nessa etapa é crucial para que se possa compreender seu trabalho de maneira mais completa.

No caso das produções antigas, como nas que Santos trabalhou, é difícil saber qual a sua relação com a montagem, contudo, em uma entrevista, DIEGUES comenta sobre como se deu seu trabalho com Moacir em *Ganga Zumba*:

CD – (...) E com o Moacir Santos foi um trabalho, digamos, mais convencional. Fomos para a moviola e eu dizia: eu quero música aqui, ali. Eu trabalhei mais o andamento, essas referências aos orixás de candomblé.

IGJ – Mas nesse caso, você permitiu que o compositor desse algum palpite na hora da montagem?

CD – Sim, claro. Não na hora da montagem, mas na hora de gravar, (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 176).

---

<sup>74</sup> The term "sound designer" seems to have first been used by Walter Murch, yet it is to one of Murch's Lucasfilm colleagues, Ben Burt, that the title is most frequently associated (MANCINI in: WEIS *et al*, 1985: 366).

<sup>75</sup> The use of computer and synthesizers for movie sound effects production dates back to *Forbidden Planet* (1956), for which Louis and Bebe Barron composed a disquieting effects and music track through purely electronic means. Because of the limited, primitive state of the art, however, synthesizers did not come into widespread cinematic use until the 1970s (MANCINI in: WEIS *et al*, 1985: 362).

Existe alguma confusão na fala do diretor, mas pode-se entender que a colaboração diretor-compositor ocorreu na pré-produção de maneira intensa, mas uma vez as inserções compostas e gravadas, a milimétrica escolha da montagem ficou na responsabilidade apenas do diretor.

### - Discurso musical

Parafraseando Claudia GORBMAN, BAPTISTA sugere a percepção de três níveis do discurso musical dentro da estrutura fílmica: códigos musicais puros, códigos musicais culturais e códigos musicais cinematográficos.

Os “*Códigos musicais puros* – (...) se referem à própria estrutura da música que gera o discurso musical. Ritmo, harmonia, melodia, motivos, elementos que definem a forma” (BAPTISTA, 2007: 40). Já os “*Códigos musicais culturais* - são possíveis associações criadas ao longo da história entre estilos musicais e situações, contextos históricos e geográficos, etc.” (BAPTISTA, 2007: 41). Por fim, os (...)

*Códigos musicais cinematográficos* - segundo Gorbman, são as várias maneiras segundo as quais os elementos coexistentes em um filme se relacionam com a música criada para ele. O *tema*, que é definido como qualquer música - melodia, fragmento de melodia, ou progressão harmônica característica - ouvida mais de uma vez ao longo de um filme, é um elemento fundamental dos códigos musicais cinematográficos. Isso inclui "músicas tema", motivos instrumentais de fundo, melodias tocadas repetidamente por algum instrumento ou associadas a personagens. Um tema pode ser extremamente econômico, pois tendo absorvido as associações relacionadas a sua primeira aparição, suas repetições podem subsequentemente lembrar determinado contexto do filme. Isso é muito importante, pois significa que, apesar da música em si ser *não representacional*, o aparecimento repetido de um motivo musical em conjunção com elementos representacionais de um filme (imagens, diálogos) podem fazer com que a música carregue de fato significado representacional. Temas acumulam significados em vários graus. Um tema pode ser associado a uma função fixa, constantemente assinalando o mesmo personagem, local ou situação cada vez que ele aparecer, ou pode variar, ter nuances, participar da evolução dinâmica do filme (BAPTISTA, 2007: 41).

Dessa forma, é possível perceber que para GORBMAN, o uso da música sob os “códigos musicais cinematográficos” é uma reprodução da ideia dos *leitmotifs*, tratada no tópico seguinte. Visto isso, vê-se que “através de repetição e variação do material musical e da intrumentação [sic], a música pode ajudar na construção da unidade narrativa e formal” (BAPTISTA, 2007: 35).

Complementando a ideia de discurso proposta aqui, colocamos a seguir a reflexão sobre o conceito de *leitmotiv*.

**- *Leitmotiv***

Muitas das inserções musicais vistas anteriormente ao longo do Capítulo 2 puderam ser categorizadas como “temas de alguma coisa”, sendo essa coisa, uma ação, um personagem, um sentimento, etc. Sendo assim, fica claro que a maior parte dos materiais composicionais que vieram a constituir as trilhas musicais dos filmes em que Moacir trabalhou são ouvidos como *leitmotivs*. Como ressalta CARRASCO, tal procedimento já era comum aos compositores de cinema duas décadas antes das produções aqui tratadas. “Na década de 1940, as técnicas de criação de trilhas musicais com material motívico recorrente já havia atingido um alto grau de sofisticação. A prática de organizar a trilha a partir de um conjunto temático reduzido era muito comum” (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)<sup>76</sup>.

Contudo, o *leitmotiv* também adquiriu um aspecto pejorativo após seu uso ter sido banalizado em parte da produção cinematográfica de Hollywood, que foi e é uma grande referência audiovisual até hoje. KALINAK comenta que “o uso do *leitmotiv* em Hollywood desencadeou uma onda de protestos na comunidade musical, a maior parte negativa” (1992: 104, tradução nossa)<sup>77</sup>. 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” dos temas, mas sim um uso recorrente do mesmo material temático que passa pelo filtro da narrativa e se molda de acordo com a necessidade fílmica. Apenas em alguns momentos as

---

<sup>76</sup> To the sound film score, with its piece-meal construction and gaps in musical continuity, the leitmotif offered coherence. (...) One of the primary functions of the leitmotif was its contribution to the explication of the narrative. (...) composers created musical identifications for characters, places, and even abstract ideas in a film (KALINAK, 1992: 104-105).

<sup>77</sup> The use of the leitmotif in Hollywood touched off a wave of response in the musical community, most of it negative (KALINAK, 1992: 104).

composições são inseridas em mais de um ponto da trilha mantendo os mesmos materiais composicionais, que são remodelados com técnicas de edição de áudio como o *fade in* ou o *fade out*. Ou seja, diversas nuances podem ser trabalhadas em um *leitmotiv*, dando muito mais autonomia e originalidade à estrutura da trilha.

(...) Um tema pode ser associado a uma função fixa, constantemente assinalado o mesmo personagem, local ou situação cada vez que ele aparece, ou pode variar, ter nuances, participar da evolução dinâmica do filme (GORBMAN *apud* MANCINI, 2011: 228-229).

Além dos parâmetros musicais, CHION comenta sobre os aspectos extra-musicais sentidos pelo espectador quando os *leitmotifs* são assimilados:

Unicamente, é submetido a uma simplificação rítmica e melódica, e tratada com uma concisão o dá uma certa autonomia. Ele soa então como elemento gerador de angústia e de obsessão, e não somente como um elemento de significação psicológica (CHION, 1995: 216-217, tradução nossa)<sup>78</sup>.

#### **- Considerações finais**

Além disso, acreditamos que Moacir estivesse, em suas trilhas, 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.

É sabido que há muito tempo materiais composicionais são reaproveitados em outras situações, PRENDERGAST 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

---

<sup>78</sup> Seulement, il est soumis à une simplification rythmique et mélodique, et traité dans une concision qui lui donne une sorte d'autonomie. Il sonne alors comme élément générateur d'angoisse et d'obsession, et pas seulement comme in élément de signification psychologique (CHION, 1995: 216-217).



diversos dos seus trabalhos realizados muito mais tarde para a Warner Brothers (PRENDERGAST, 1992: 31, tradução nossa)<sup>79</sup>.

Fica evidente que tal procedimento é relacionável com as composições de Moacir Santos nascidas nos filmes e amadurecidas nos discos. Em uma influência mútua, como se as trilhas musicais 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.

FRANÇA chega a comentar que justamente pelo fato de Moacir ter atuado como compositor em rádios, televisão e cinema é que ele adquiriu o *know how* suficiente para ser um compositor de música como expressão artística e nada mais.

(...) Moacir Santos (...) trabalhou durante décadas como arranjador e compositor no rádio, na televisão e no cinema, atividades onde, em parte, provinha o prestígio que lhe permitiu gravar suas composições originais e lança-las no mercado fonográfico (2007: 10).

Isso pode significar que além dessa experiência profissional ter sido de extrema relevância para Santos desenvolver sua carreira como compositor, ela foi crucial para que tudo fosse possível, levando-o aos lugares certos nas horas certas e impulsionando sua carreira.

---

<sup>79</sup> The practice of utilizing music for one film and then using it again for subsequent films has been around since the early days of sound. (...) [Max] Steiner, himself, reprised portions of this material [scores from 1933 classic *King Kong*] in several of his much later works for Warner Brothers (PRENDERGAST, 1992: 31).



## CAPÍTULO 3

### A trilha musical como “semente” para a obra composicional posterior de Moacir Santos

#### 3.1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este capítulo trará análises comparativas entre as inserções das trilhas musicais dos filmes analisados no Capítulo 2 e a obra autoral de Moacir Santos. Nos ateremos a confrontar os trechos que de fato têm alguma conexão com composições gravadas/editadas, isso pelo fato de que não teríamos tempo hábil durante essa pesquisa para aprofundar ainda mais e comparar minuciosos detalhes musicais, como técnicas específicas, por exemplo.

Para facilitar o entendimento de cada um dos exemplos, separaremos as análises comparativas por filme em que apareceram. O título de cada subcapítulo será o nome da música resultante, e logo abaixo, quando necessário, o subtítulo apresentará de qual inserção a composição se originou.

#### 3.2 – EXEMPLOS

##### *Ganga Zumba*

##### 3.2.1 – “Coisa nº 5 (Naná)”

**De “tema principal” e “tema da procissão a Palmares” à “Naná” ou “Coisa nº 5”**

Fica claro que Moacir, para compor a versão da “Coisa nº 5” presente no álbum *Coisas*, utilizou o material composicional de dois fragmentos diferentes de sua trilha para *Ganga Zumba*. A introdução foi desenvolvida por meio do “tema da procissão a Palmares” e o corpo principal da música a partir do “tema principal”. Já a composição de “Naná”, presente no disco *The Maestro* de 1972, só se baseia no “tema principal”.

GOMES, em sua dissertação de mestrado já lista as aparições dos temas que viriam a se tornar a “Coisa nº 5”:

No filme *Ganga Zumba*, porém, a música aparece em arranjos já mais próximos aos que seriam gravados no disco *Coisas*, no ano seguinte, ao ser executada por trombones e saxofones, sobre base percussiva semelhante a do arranjo posterior. Há, contudo, alguns arranjos executados como trilha do filme que não têm relação como arranjo do disco, que, por exemplo, não possui voz em “Coisa nº 5”, nem em qualquer outra música. (...). Fica claro, porém, que em *Ganga Zumba*, o arranjo de “Naná” que viria a ser gravado em *Coisas* começou a se delinear para Moacir Santos (GOMES, 2009: 53).

No caso da introdução da composição do disco *Coisas*, comparando-se com o “tema da procissão a Palmares”, podemos perceber que basicamente os mesmos processos foram utilizados com algumas modificações, comentadas uma a uma a seguir:

- A instrumentação da melodia segue um padrão bem similar nos dois casos, sendo a primeira frase menos densa (trompete solo executando a melodia inteira com piccolo e clarinete dobrando o primeiro motivo oitava acima na trilha e saxofones alto e tenor executando a melodia inteira em uníssono com flauta dobrando o primeiro motivo oitava acima no disco) e as demais frases, sendo que no disco são só duas, com a tessitura expandida (trompete e trombone executando a melodia inteira em oitavas com piccolo e clarinete dobrando o primeiro motivo oitava acima na trilha e saxofones alto e tenor, trompete e flauta executando a melodia inteira em oitavas no disco).
- Já a melodia que era cantada pelo coro em oitavas na trilha, apresentada sozinha depois da primeira exposição e depois sobreposta à melodia principal nas demais, agora é tocada por uma dobra de oitavas na trompa e no trombone, sendo apresentada uma única vez já sobreposta à segunda frase da melodia principal. Na trilha o contraste entre as melodias sobrepostas ocorre pelo confronto do naipe de sopros misto com um coro e no disco, como não existe o coro, a opção foi feita por confrontar um naipe predominantemente de madeiras agudas com um de metais médio-graves.
- A linha de baixo é fortalecida, pois passa de apenas um trombone baixo, na trilha, para uma dobra de saxofone barítono, trombone baixo e contrabaixo acústico, no disco. O trombone baixo solo executava apenas a quinta justa e agora

os três instrumentos tocam o intervalo de quinta, sendo o contrabaixo e o trombone baixo na fundamental e o saxofone barítono na quinta justa. Na trilha, quando o trecho modulava para um semitom acima, a linha do trombone baixo se modificava, alternando entre as notas ré e lá, fundamental e quinta, respectivamente, mas na nova composição não há modulação nessa parte da música, logo, não existe variação na frase.

- Ambos os trechos são acompanhados somente por percussão, sem uma seção rítmica completa, na trilha ouvimos um conjunto de atabaques, provavelmente três (Lé, Pi e Rum). E na composição do disco ouvimos um atabaque<sup>80</sup> e um agogô<sup>81</sup>. A frase rítmica executada em cada caso é diferente, mas baseia-se em uma mesma rítmica, sendo que a condução é feita tocando quase todas as semicolcheias da subdivisão.

- A modulação que ouvimos na trilha não acontece na introdução da “Coisa nº 5”, mas somente do desenvolvimento do tema. Contudo, em ambos os casos, a modulação é de um semitom para cima (Dó# para Ré na trilha e Ré para Mib no disco), mas na composição posterior ela é preparada por um interlúdio, e na trilha ela é abrupta. Segue a transcrição do trecho:

Flauta

Trompete B

Sax Alto e Tenor em unísono:

Trompa Trombone

Sax Barítono Trombone Baixo Contrabaixo

Percussão

Cow bell

Congas

<sup>80</sup> Na indicação da partitura é uma conga, mas os dois instrumentos são similares, em alguns casos o mesmo instrumento pode ser chamado dos dois nomes, dependendo apenas da tradição musical que ele está inserido.

<sup>81</sup> Na indicação da partitura é um *cowbell*, mas os dois instrumentos são similares, formado de sinos metálicos e tocados com baqueta.

Ex. 115 – Introdução da “Coisa nº 5”, do disco *Coisas*.

Já no caso do desenvolvimento do tema da composição no disco *Coisas*, comparando-se com o “tema principal” de *Ganga Zumba*, podemos perceber que ele difere em alguns pontos, reitera outros e utiliza materiais de maneira mais poética, como demonstrado a seguir:

- A melodia foi adaptada de uma subdivisão binária para uma ternária, esse procedimento dá coerência se pensarmos que ele foi redesenvolvido a partir da introdução, já em compasso composto.

- A instrumentação da melodia também foi reutilizada de maneira similar<sup>82</sup>. Na trilha ela é tocada por uma dobra de clarinete e clarone em oitavas e no disco, a melodia é tocada por um saxofone barítono e um trombone em uníssono.
- Na segunda exposição da melodia em ambos os casos um novo timbre é somado à região aguda, uma voz feminina na trilha e uma flauta no disco.
- A ambiguidade maior-menor está presente nos dois trechos, a melodia sempre sugere um centro modal menor, mas a harmonia não. Na trilha essa característica só é mostrada quando entra o naipe de trombones executando as notas características de um acorde dominante (ré, dó e fa#). Já no disco o acorde D7(#9), ou seja, com a terça maior e menor na mesma estrutura, está presente tanto no *voicing* dos sopros quanto na harmonização da guitarra.
- Uma hipótese que nos pareceu interessante foi a escolha dos instrumentos solistas na composição do disco, uma flauta e um saxofone barítono se alternam e depois se sobrepõe contrapontisticamente em uma grande seção de solo escrito. GOMES chega a comentar que “no filme, também, a melodia desta “Coisa” é executada em certo momento por flauta solo, o que não viria a acontecer no disco” (2009: 53), mas na verdade tanto a flauta quanto o saxofone barítono podem ser justificados através da trilha do filme: como vimos, na segunda aparição do “tema principal”, Aroroba constrói e toca uma flauta de bambu. E na terceira aparição do mesmo tema ele canta a melodia, contudo a voz dublada na sequência é a do próprio Moacir Santos, logo, a escolha deste saxofone pode ser justificada baseando-se em um comentário de sua mulher, Cleonice: “Eu sempre falei pra ele, cheguei uma vez a falar para o Quincy Jones num estúdio que a voz do Moacir é o sax-barítono. Ele tem uma maneira doce de tocar o sax-barítono” (In: ADNET; NOGUEIRA, 2005: 19). No disco *Coisas* também é o próprio compositor que interpreta a parte de saxofone barítono. Levando essas informações em consideração fica clara a relação da trilha com a escolha dos solistas no arranjo posterior.

---

<sup>82</sup> Para essa comparação foram utilizadas apenas a primeira e a última aparições do “tema principal” da trilha, por se tratarem de formações similares às do álbum.

Seguem os três trechos reduzidos da partitura:

Trompete Bb  
 Sax Alto  
 Trompa  
 Sax Tenor  
 (Guitarra)

Sax Barítono  
 Trombone

Trombone Baixo  
 Contrabaixo

Percussão

Ex. 116 – Seção A da “Coisa nº 5”, presente no disco *Coisas*.

Trompete Bb  
 Sax Alto  
 Trompa  
 Sax Barítono

Sax Tenor  
 Trombone

Trombone Baixo  
 Contrabaixo

Percussão

Ex. 117 – Seção B da “Coisa nº 5”, presente no disco *Coisas*.

Solo

Flauta

Sax Barítono

Guitarra  
 Contrabaixo

Percussão



The image displays a musical score for a jazz piece, specifically the solo section of 'Coisa nº 5'. It is organized into two systems of staves. The first system (measures 7-12) includes staves for Flute (Fl.), Saxophone Baritone (Sx. B.), Guitar/Bass (Gtr. Cb.), and Percussion (Perc.). The flute part features a complex melodic line with triplets. The baritone saxophone has a solo section. The guitar and bass provide harmonic support with chords Gm7 and Fm7. The percussion maintains a steady rhythmic pattern. The second system (measures 13-18) continues the solos for the flute and baritone saxophone, with the guitar and bass playing chords Bb7 and A7(b5). The percussion continues its rhythmic accompaniment.

Ex. 118 – Seção dos solos escritos da “Coisa nº 5”, presente no disco *Coisas*.

### 3.2.2 – “Mãe Iracema”

#### De “tema da fuga” à introdução de “Mãe Iracema”

É a história de José de Alencar, das duas tribos que estavam em guerra. Iracema flechou um índio rival, no olho, e ele não reagiu quando viu que se tratava de uma mulher. Ela correu para prestar socorro e então isso resultou em um grande amor entre os dois. Quando nasceu o filho ela pronunciou o nome Moacyr que, em tupi-guarani, significa ‘oh, filho da minha dor’. Essa música é dedicada a todas as Iracemas... (SANTOS. In: Encarte do disco *Ouro negro*, 2001: 20).

Esse mesmo material utilizado por Moacir Santos na concepção de duas sequências comentadas no capítulo 2.2.1.2 foi reorganizado na composição da introdução de “Mãe Iracema”, lançada no ano de 1972 pela *Blue Note Records*, no álbum intitulado *The Maestro*. Mais recentemente essa música foi regravada, junto com uma grande compilação, no álbum duplo *Ouro Negro*, pelos músicos Mário Adnet e Zé Nogueira. Na versão de 1972, Santos utiliza a mesma linha melódica, agora executada todas as vezes pela combinação de saxofone alto e saxofone barítono em oitavas, um tom abaixo em relação à trilha de *Ganga*

*Zumba*. A frase de “resposta” também é executada por metais, a primeira é apresentada por trombone e contrabaixo em oitavas, sendo que na segunda repetição o contrabaixo não toca e um trompete é acrescentado uma oitava acima. Além disso, a frase de “resposta” é comprimida em dois motivos, mais curta do que os três motivos da trilha musical. A percussão está presente também nessa versão, representada principalmente por um chocalho que marca todas as semicolcheias, um agogô, e, por volta da metade do trecho, um tambor é acrescentado executando um ostinato grave. Além disso, dois novos elementos são acrescentados, gerando grande frescor ao trecho, o primeiro deles é uma frase de órgão<sup>83</sup> (com som de vibrafone ou kalimba) que está em outro centro tonal, criando um “colorido” diferente. Por fim, um segundo ostinato surge na metade do trecho, dessa vez tocado por um piano na região extremo aguda do instrumento, ambos adicionam um ingrediente tímbrico totalmente novo ao arranjo. Segue a transcrição musical ilustrando o exemplo:

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Saxophone Alto, Saxophone Baritone, Vibrafone, Agogô, and Caxixi. The second system includes parts for Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Baritone (Sax. B.), Vibrafone (Vib.), Agogô (Ag.), and Caxixi. The music is in 3/4 time and features various dynamics such as *mf* and *p*. The Vibrafone part includes a section marked "Segue similar".

<sup>83</sup> O timbre ouvido gera dúvida quando escutamos com menos atenção, pois lembra muito o som percussivo de um vibrafone, e esse instrumento estaria justificado na concepção de Santos, já que ele o usava constantemente em seus arranjos. Contudo, foi constatado que essa frase foi tocada por Clare Fisher, que figura nos créditos do disco de 1972 como organista. O verbete sobre Fisher no Wikipedia comenta que (...) "years later, Fischer would record T'DAAA (1972) which showcased his skill on the Yamaha EX-42". Ou seja, no mesmo ano de gravação de *The Maestro*, o instrumentista estava utilizando o órgão Yamaha EX-42, capaz de reproduzir tal sonoridade.

13

Sax. A.

Sax. B.

Pno.

Vib.

Ag.

Caxixi

Tambor

*mf*

*f*

18

Sax. A.

Sax. B.

Tbn. B.

Pno.

Vib.

Cb.

Ag.

Caxixi

Tambor

*f*

*mf*

The image shows a musical score for the introduction of "Mãe Iracema". The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Sax. A.:** Alto Saxophone, playing a melodic line starting at measure 23.
- Sax. B.:** Baritone Saxophone, playing a similar melodic line.
- Tpt.:** Trumpet, playing a melodic line starting at measure 23 with a *mf* dynamic.
- Tbn. B.:** Trombone, playing a melodic line starting at measure 23 with a *mf* dynamic.
- Pno.:** Piano, playing a complex rhythmic accompaniment in the right hand, with the left hand mostly silent.
- Vib.:** Vibraphone, playing a rhythmic pattern.
- Ag.:** Agogo, playing a rhythmic pattern.
- Caxixi:** Conga, playing a rhythmic pattern.
- Tambor:** Tambourine, playing a rhythmic pattern.

The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The score starts at measure 23.

Ex. 119 – Introdução de “Mãe Iracema”, do disco *The Maestro*.

DIAS também chegou a propor que Santos iniciou a composição de “Mãe Iracema” com intenção de torná-la uma das “Coisas”, sendo essa constatação baseada em um caderno do próprio compositor, reproduzido abaixo.

“Mãe Iracema”, presente na trilha de Ganga Zumba e que Moacir Santos cogitou integrar ao conjunto das Coisas. “Mãe Iracema” só ganhou o contorno que conhecemos atualmente no LP *Maestro* (Blue Note, 1972), considerando, nas anotações feitas pelo menos dez anos antes, a aplicação de técnicas de modulação, modificação melódica e aumento (DIAS, 2010: 108-9).

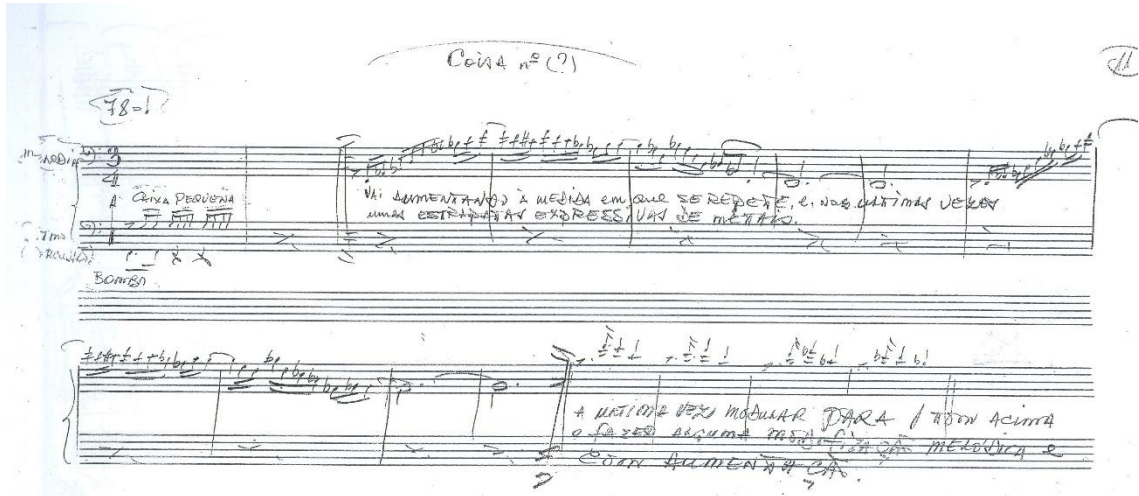


Figura 13 – “Coisa nº ?”, posteriormente “Mãe Iracema”, com indicações de modulação, modificação melódica e aumentação. Caderno Pré-*Coisas*, c. 1960. Acervo MS (DIAS, 2010).

### 3.2.3 – “Coisa nº 9”

#### De “tema do amor” à “Coisa nº 9”

Podemos perceber diversas relações musicais entre os trechos compostos para o filme e a versão gravada no disco *Coisas*, GOMES 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 (2009: 56).

A melodia da seção A do disco de 1965 é executada de maneira muito semelhante, contudo, apresenta algumas *apoggiaturas* no entorno das notas que a estruturam, tornando assim a linha melódica mais rebuscada. Em um trabalho acadêmico<sup>84</sup> anterior proponho 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.

A seção com maior grau de mudança, no que concerne à melodia, é a parte B. 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

<sup>84</sup> Ver BONETTI (2010).

contornos em seu perfil. Já o arranjo apresenta uma instrumentação bem enxuta e remete aos instrumentos usados na trilha que formalmente se assemelha bastante com a terceira aparição do tema no filme. Segue trecho transcrito das seções A e B comentadas aqui:

The image displays two systems of musical notation for Section A of the piece "Coisa nº 9". The first system covers measures 1 through 5, and the second system covers measures 6 through 10. The score is arranged for five instruments: Saxophone 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 Alto part begins with a *mf cantabile* dynamic and features a melodic line with triplets and a fermata. The Guitarra part starts at measure 2 with a *mp* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Organ part enters at measure 5 with a *mp* dynamic, playing a chordal accompaniment. The Contrabaixo part starts at measure 2 with a *mf* dynamic, playing a simple eighth-note bass line, marked *pizz.* (pizzicato). The Percussão part provides a steady eighth-note accompaniment throughout, marked *mp*. The second system includes first endings (marked "1.") for the Saxophone Alto, Guitarra, and Contrabaixo parts, which conclude the section at measure 10.

Ex. 120 – Seção A de “Coisa nº 9”, do disco *Coisas*.

Ex. 121 – Seção B de “Coisa nº 9”, do disco *Coisas*.

A composição do disco pode ser encarada como uma mistura das três aparições do “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 GOMES, “a maior diferença entre a versão constante em *Ganga Zumba* e a que seria gravada em *Coisas*, é a ausência da percussão no primeiro, que seria tão marcante no segundo” (2009: 56).

Também é interessante perceber como a música foi composta em um primeiro rascunho de Moacir. Na figura a seguir podemos observar uma página do caderno de apontamentos resgatado por DIAS:



Figura 14 – Manuscrito de Moacir Santos com apontamentos para a trilha de *Ganga Zumba*. Caderno Pré-*Coisas*, c.1960. Acervo MS (DIAS, 2010).

É possível notar que a seção B se parece muito com a versão lançada no disco *Coisas*, e que o processo de composição da trilha e do disco se deram concomitantemente.

### 3.2.4 – “Coisa nº 11”

#### De “tema do banzo” à “Coisa nº 11”

Podemos entender tal tema como a, nunca gravada, “Coisa nº 11” por um motivo empírico: O próprio Moacir Santos chegou a rotulá-lo dessa forma. Em uma página de seu caderno de apontamentos e rascunhos Santos cataloga o material temático inicial de cada uma de suas *Coisas* e a “Coisa nº 11” apresenta o mesmo motivo inicial, porém transposto.



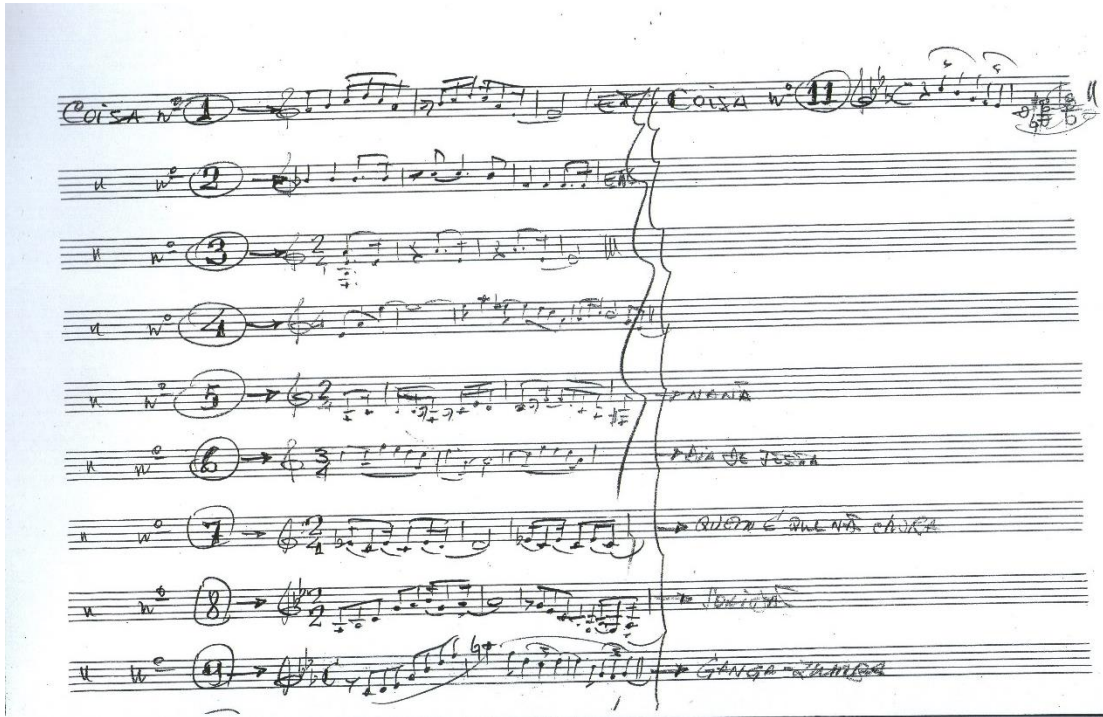


Figura 15 – Manuscrito de Moacir Santos com material temático das *Coisas*.  
Caderno Pré-*Coisas*, c. 1960. Acervo MS (DIAS, 2010).

Na figura acima podemos ver uma fotografia da página do caderno de Santos, contudo, para uma melhor visualização, segue abaixo o motivo transcrito:



Ex. 122 – Motivo inicial da suposta “Coisa nº 11”.

Infelizmente não pudemos encontrar nenhum outro registro da continuação dessa música, logo, não poderemos realizar uma análise comparativa, como feita no Capítulo 3. De todo modo, só o fato de sabermos que Moacir iniciou o processo de composição desta peça já é muito intrigante. É possível que a composição completa tenha sido finalizada e seja encontrada no futuro em um trabalho que pesquise diretamente os manuscritos do compositor, mas infelizmente no presente momento não há recursos para essa busca.

### 3.2.5 – “Coisa nº 4”

#### De “tema de apresentação do personagem principal” à “Coisa nº 4”

Podemos dizer que este tema é um dos que os processos composicionais mais se assemelham ao da composição posterior. Na seção A, a melodia grave que era tocada por um clarone e por um coro masculino passa a ser tocado por uma dobra de saxofone barítono, trombone baixo e contrabaixo (formação muito usada por Santos para suas linhas melódicas graves), e as notas são exatamente as mesmas nos dois casos. A melodia principal da trilha é executada por um trompete na primeira inserção e por um trombone na segunda, já no disco o trombone toca na primeira exposição do tema e uma flauta oitava a cima é somada a ele nas demais.

O *background* rítmico-harmônico dos metais na trilha tem exatamente a mesma localização rítmica na “Coisa nº4”, mas ela é reforçada. Pois no filme apenas a nota sol (quinta justa) é ouvida, enquanto saxofone alto, trompa e trombone tocam mib, sol e sib (terça menor, quinta justa e sétima menor), no arranjo do disco. Já o acompanhamento da percussão é muito semelhante, sobrepondo colcheias tercinadas à rítmica binária da linha de baixo.

Na seção B, a melodia continua se alternando em pergunta e resposta com uma instrumentação muito semelhante: clarone com trompete na trilha e por um saxofone alto com trompete no disco, sendo que apenas a linha mais aguda, do trompete em ambas as composições, apresenta variação na rítmica.

Já o padrão de acompanhamento tocado pelos instrumentos graves nessa seção é totalmente novo, não encontrando similar na trilha, com exceção da percussão. E a “cama” harmônica, tocada por um naipe de metais na trilha também é ouvida por um naipe predominantemente de metais, com um saxofone (saxofone alto, trompa e trombone).

No geral, os improvisadores do arranjo de *Coisas* são trompete e trombone, respectivamente. Ou seja, exatamente os mesmos instrumentos que tocavam a melodia principal na trilha e, inclusive, na mesma ordem de aparecimento. A única seção que é totalmente diferente da versão do filme é a coda da música, que apresenta um novo motivo melódico em uma espécie de fugato.

Adiante podemos ver os trechos comentados em notação musical:

Ex. 123 – Seção A (2ª exposição) da “Coisa nº 4”, presente no disco *Coisas*.

Ex. 124 – Seção B da “Coisa nº 4”, presente no disco *Coisas*.

## **O Beijo**

### **3.2.6 – “Coisa nº 8 (Navegação)”**

A “Coisa nº 8” está presente na trilha musical do filme *O Beijo*, como uma música diegética ouvida em um bar, posteriormente ela foi gravada no icônico *Coisas*, em 1965. Esse é um dos casos que a composição gravada em disco é muito parecida com a versão composta para uma trilha. Quase todos os parâmetros já estavam estabelecidos na concepção da trilha, como instrumentação, forma, perfil melódico e harmonia.

A instrumentação de ambas as versões é praticamente igual, a presente no disco *Coisas* contém apenas um saxofone alto a mais. O interessante é que a função desse instrumento é de complementariedade, como se fosse uma extensão do saxofone barítono, pois, no caso, eles intercalam as frases musicais que eram tocadas apenas pelo saxofone barítono na composição da trilha.

A forma das duas composições é bem semelhante, excetuando-se a estrutura dos improvisos. Na trilha, apenas o trompete improvisa e ele o faz em seções intercaladas de oito compassos de solo e oito de melodia. Já na versão do disco, o trompete e a guitarra improvisam oito compassos cada um, sem nenhuma seção de melodia intercalada.

Alto Sax

Sax Baritono

Guitarra

Contrabaixo

Atabaques

Mute

Tpt. B $\flat$

A. Sax.

Gtr.

Cb.

Atab.

Tpt. B $\flat$

A. Sax.

Sax B.

Gtr.

Cb.

Atab.

Ex. 125 – “Coisa nº 8”, presente no disco *Coisas*.

### 3.2.7 – “Coisa nº 2”

#### De “Tema do arrependimento” à “Coisa nº 2”

O “Tema do arrependimento” é uma inserção musical da trilha de *O Beijo*, e sua correspondente gravada e lançada em disco posteriormente é a “Coisa nº 2”, do álbum *Coisas*.

Através de dois depoimentos do próprio Moacir Santos, vemos que a composição do trecho foi realizada anos antes do lançamento, tanto do filme quanto do álbum, em meados dos anos 1950.

Antes de eu ir para São Paulo dirigir a orquestra da TV Record, participei de um concurso de música internacional, em Teresópolis. Lá aconteceu um fato simples mas que me impressionou. Na passagem entre uma aula e outra, uma moça deixou cair uns desenhos e eu a ajudei a pegar. Ela estudava artes plásticas; começou então a me mostrar seus trabalhos e um deles era a pintura de uma rosa. Ela disse: ‘isso é Villa-Lobos’ – apontando para a rosa. Mais tarde, em São Paulo, tive uma sensação parecida ao tocar um exercício simples, em si bemol, do método Czerny. Lembrei da história do quadro ‘Villa-Lobos’. A inspiração veio dessa sensação... (SANTOS. In: Encarte do disco *Ouro negro*, 2001: 29).

Os “ritmos complexos, encadeamentos harmônicos surpreendentes e melodias intrigantemente conquistadoras” destacados por HOMEM DE MELO (2005) vinham sendo sistematicamente pensados e anotados por Santos entre o final da década de 50 e meados da década de 60, **a exemplo de “Coisa nº 2”, composta em 1956, durante o período paulistano em que retomou as aulas com Guerra-Peixe** (Dep. MS 1992) (DIAS, 2010: 107, grifo nosso).

As grandes similaridades entre as versões da trilha e do álbum indicam que a concepção da composição e do arranjo já estava pronta a mais tempo e Santos aproveitou uma composição já delineada para tais trabalhos.

O tema é apresentado na trilha em três diferentes momentos, e eles representam, na ordem: a introdução, um trecho que mostra a música inteira sem a introdução e outra começando a partir do solo de bateria e seguindo pelas duas seções finais da composição. Visto isso, faremos a análise comparativa de cada trecho separadamente:

#### Inserção 1

Esse trecho da trilha é praticamente igual ao mesmo trecho da composição do disco, os oito primeiros compassos da introdução são reproduzidos, com uma única exceção: na rítmica da guitarra, a versão da trilha apresenta uma semínima pontuada e uma colcheia nos compassos dois, quatro e seis; já na versão do disco o padrão rítmico segue constante apenas com semínimas.

The image displays two systems of a musical score for a jazz ensemble. The first system includes staves for Vibrafone, Guitarra, Piano, and Bateria. The second system includes staves for Vib., Gtr., Pno., Cb., and Bat. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, with a tempo of 105. Dynamics include *mp* and *mf*. The music features a steady piano accompaniment and guitar chords, with a vibraphone and bass drum providing rhythmic support.

Ex. 126 – Introdução da “Coisa nº 2”, presente no disco *Coisas*.

### Inserção 2

Essa segunda inserção é iniciada no décimo sétimo compasso e segue até o final da composição. Formalmente, a estrutura não é idêntica, mas apresenta diversos pontos em comum e todas as seções principais estão presentes. A instrumentação também é muito similar, mas no arranjo da trilha, menos instrumentos de sopro compõem o naipe, e por isso algumas melodias complementares são omitidas.

Por ser um trecho muito longo, o exemplo a seguir apresentará apenas a primeira página da transcrição. A partitura completa pode ser vista nos anexos da dissertação.



A

17

T. Sx. 1 *mf*

Hn. *mf* 1.

Tbn. 1 *mf*

Gtr. *mf* 1.

Cb. 1.

Bat. *mf* *mp* 1.

29

T. Sx. 1

Hn. 2.

Tbn. 1

Vib. 2.

Gtr. *p* B/B $\flat$  B $\flat$ m7(11) G 7/B $\flat$  E $\flat$ m/B $\flat$  B $\flat$ maj7

Pno. *mf*

Cb. 2.

Bat. *mp* 2.

Ex. 127 – Trecho da “Coisa nº 2”, presente no disco *Coisas*.

### Inserção 3

A terceira e última aparição do “tema do arrependimento” na trilha é equivalente às seções finais da “Coisa nº 2”, iniciando no solo de bateria. O trecho é formado basicamente por três partes formais: o solo de bateria, a modulação para ré bemol e a volta para a região de si bemol. Tanto na trilha quanto no disco essas três seções são bem perceptíveis, contudo a trilha acaba de maneira mais brusca, enquanto no disco a composição termina com os últimos compassos prolongados em notas longas que suavizam o trecho. A instrumentação também difere pouco, exatamente da mesma maneira que a inserção 2, comentada anteriormente.

Musical score for Insertion 3, measures 113-115. The score is for five parts: Flute (Fl.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), and Drums (Bat.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins at measure 113 with a '6' above the staff, indicating a six-measure rest. The music starts at measure 114 with a dynamic marking of *mf*. The flute and saxophones play a melodic line, while the trumpet plays a similar line. The drums play a steady rhythm. The score ends at measure 115 with a double bar line.

Musical score for Insertion 3, measures 123-125. The score is for ten parts: Flute (Fl.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone 1 (T. Sx. 1), Baritone Saxophone (B. Sx.), Horn (Hn.), Tenor Trumpet 1 (Tbn. 1), Tenor Trumpet 4 (Tbn. 4), Vibraphone (Vib.), and Drums (Bat.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score begins at measure 123 with a dynamic marking of *f*. The music is marked with a 'G' in a box above the first staff. The score ends at measure 125 with a double bar line.

[H]  
 Fl. *mf*  
 B<sup>b</sup> Tpt. 1 *mf*  
 A. Sx. *mf*  
 T. Sx. 1 *mf*  
 Cb. *mp*  
 Bat. *mp*  
 Fl. *f* *fp*  
 B<sup>b</sup> Tpt. 1 *f* *fp*  
 A. Sx. *f* *fp*  
 T. Sx. 1 *mp* *fp*  
 B. Sx. *mf* *fp*  
 Hn. *mp* *fp*  
 Tbn. 1 *mp* *fp*  
 Tbn. 4 *mf* *fp*  
 Vib. *p*  
 Gtr. B<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>m7(11) G<sup>7</sup>b<sup>9</sup> E<sup>b</sup>m7b<sup>9</sup> B<sup>b</sup>m7 B<sup>b</sup>6  
 Pno.  
 Cb. *mp* *fp*  
 Bat. *mp* *fp*

Ex. 128 – Seções finais da “Coisa nº 2”, presente no disco *Coisas*.

### 3.2.8 – “Paraíso”

#### De “Trecho orquestral V” à “Paraíso”

O “Trecho orquestral V”, presente dentro de uma série de inserções orquestrais da trilha musical de *O Beijo*, é claramente a composição que originou a música “Paraíso”, gravada no álbum *Choros & Alegria*, de 2005.


É interessante notar que o disco *Choros & Alegria* foi um projeto de Mário Adnet e Zé Nogueira dedicado às músicas de Moacir Santos nunca antes gravadas, a maioria de um primeiro período composicional de Santos, por volta dos anos 1940<sup>85</sup>. Algumas das músicas foram escritas pelo compositor de memória durante a pré-produção, lembrando de antigas composições esquecidas no tempo. Por esse motivo algumas datas de composição estão aproximadas, na ficha técnica do encarte, por exemplo, a faixa “Paraíso” está referenciada como composta “por volta de 1988”. Portanto, com a descoberta dessa composição dentre as inserções da trilha de 1964 a data catalogada comprova-se com uma grande margem de erro, sendo que diversas outras datas de composição desse disco estão passíveis de serem redescobertas.

Quando comparadas as duas versões, é possível perceber grandes diferenças nos processos composicionais. A forma é ABA em ambas, e apenas a seção A apresenta o mesmo perfil melódico, mas o B é muito interessante pois, apesar de não desenvolver a melodia da mesma forma, ela foi composta de maneira bem angular e com muitos saltos, sendo assim, alguns gestos melódicos são preservados. Fora isso, de uma versão para outra, a melodia difere por uma terça de diferença.

A instrumentação também é um fator de grande mudança, pois a trilha é arranjada para um piano solista com cordas, quase em um estilo de “concerto para piano”, já o arranjo do disco foi concebido para uma formação de sopros e seção rítmica, como os combos instrumentais tão recorrentes na música de Santos. A percussão da seção rítmica também adiciona um novo parâmetro de escuta à composição, delimitando e propondo gêneros a cada seção. Outro elemento de contraste é a figuração rítmica do acompanhamento, que foi totalmente retrabalhada, de maneira mais homofônica, o que resulta em um novo alicerce estrutural para a composição.

---

<sup>85</sup> Para mais informações ver: BONETTI (2010).

Sax Alto: A 

Sopros

Piano

Contrabaixo

Bateria

Sax Alto + Trompete:

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

Naípe de sopros:

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

19 Sax Alto + Trompete:

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

25 Naípe de sopros:

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

31 To Coda Sax soprano + flauta:

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

Naípe de sopros:

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

D.S. al Coda    Ⓟ    Sax Alto + Trompete: *rit.* -----

D.S. al Coda    Ⓟ

D.S. al Coda    Ⓟ

D.S. al Coda    Ⓟ

Ex. 129 – “Paraíso”, presente no disco *Choros & Alegria*.

## *Seara Vermelha*

### 3.2.9 – “Jequié”

#### De “Baião Tradicional II” à “Jequié”

Isso é uma inspiração no modo Lídio. Coloquei esse nome por causa de uma viagem que fiz à minha terra natal e passei pela cidade de Jequié (SANTOS. In: Encarte do disco *Ouro negro*, 2001: 32).

Essa composição fora apresentada diegeticamente na trilha musical de *Seara Vermelha*, de uma forma bem diferente da vista em “Jequié”, gravada pela primeira vez no disco *Carnival of Spirits*, de 1975. O principal motivo dessas composições apresentarem características tão distintas é o objetivo para qual elas foram compostas: no filme a música serve como “música ambiente” de duas festas que acontecem nas fazendas nas quais os personagens estão, e para a composição ser verossímil, ela precisava ter uma abordagem condizente com a situação, como por exemplo sua instrumentação de sanfona e percussão típica e a “simplicidade” da interpretação. Já no disco, o interesse de Santos era outro, a composição ganha um acabamento mais rebuscado tanto no arranjo quanto nos processos composicionais em si, para assumir sua posição de música instrumental autoral, que fosse ainda compatível com o padrão da música instrumental jazzística na qual o disco com um todo se enquadra.

No disco, a composição é estruturada em duas seções formais equivalentes às duas da trilha, e para uma melhor compreensão cada parte formal será comentada separadamente a seguir:

A melodia da seção A é composta no modo lídio de mi bemol<sup>86</sup>, transposto em uma quarta em relação à parte equivalente da trilha. A comparação entre as seções também nos leva a perceber uma mudança na métrica das frases, pois na trilha ela era dividida em duas frases de quatro compassos e no disco a primeira dessas frases é ramificada em duas menores, de dois compassos cada. O perfil melódico também é extremamente semelhante, mas algumas diferenças na direção dos saltos intervalares podem ser notadas.

---

<sup>86</sup> Contudo, como a sétima nunca é tocada, poderia ser o modo mixolídio com quarta aumentada também. Mas é de fato mais cabível afirmarmos que o modo é o lídio pois a sétima menor é uma nota muito importante para determinar qualquer modo mixolídio e o fato dessa nota não ser tocada afasta a probabilidade do compositor ter se baseado nele para compor.



A seção B segue à risca a métrica de dezesseis compassos, mas o desenvolvimento do perfil melódico é muito mais rebuscado. Na trilha as duas primeiras e as duas últimas frases são meras repetições, mas na composição do disco ocorre uma modulação entre elas, gerando mais interesse e tornando as “cores” harmônicas mais variadas. A estrutura de modos da composição da trilha é: si bemol mixolídio, si bemol lídio, si bemol mixolídio e si bemol lídio. Contudo, com a modulação, fica da seguinte maneira: mi bemol mixolídio, mi bemol lídio; e fa mixolídio, fá lídio.

A característica mais marcante e que permanece nas duas composições é a condução rítmica das melodias em um “ritmo-motor” de colcheias, bem como a predominância de arpejos na construção do perfil melódico. A partitura das seções A e B de “Jequié” estão transcritas a seguir para a visualização do trecho em notação musical:

The image displays two musical staves for the piece "Jequié".

**Section A:** Labeled "Sax Alto: A". It consists of five measures. The top staff is for Sax Alto (Sopros), the second for Piano Elétrico (Piano Elétrico), the third for Baixo (Baixo), and the fourth for Bateria (Bateria). The music is in 2/4 time with a key signature of two flats.

**Section B:** Labeled "Sax Alto + Clarinete:". It consists of seven measures. The top staff is for Sopros, the second for Pno. E. (Piano Elétrico), the third for Bx. (Baixo), and the fourth for Bat. (Bateria). The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. A "Fill" section is indicated by a dashed line in the bottom staff between the 5th and 6th measures.

Ex. 130 – Seção A de “Jequié”, presente no disco *Carnival of Spirits*.

Ex. 131 – Seção B de “Jequié”, presente no disco *Carnival of Spirits*.

### Os Fuzis

#### 3.2.10 – “Bluishmen”

##### De “tema principal” à introdução de “Bluishmen”

Bluishmen são os negros que, de tão retintos, chegam a ser azulados. Esses são de uma tribo africana que fica na costa, na mesma direção do Ceará. Deve ter sido o mesmo lugar, na época em que os continentes eram uma coisa só. A paisagem é a mesma, praias, coqueiros, palmeiras... (SANTOS. In: Encarte do disco Ouro negro, 2001: 24).

O “tema principal” do filme é a única inserção musical que veio a ser gravada posteriormente, tal tema foi recomposto na introdução de “Bluishmen”. Sendo que essa composição está presente no disco *The Maestro*, de 1972. GOMES comenta sobre o fato desse tema aparecer poucas vezes ao longo da trilha musical de *Os Fuzis*, diferentemente de outras trilhas de Santos.

De fato, apenas um tema original é identificado ao longo do filme. É a melodia de *Bluishmen*, executada por uma [sic] saxofone [sic], e que aparece poucas vezes ao longo do filme, em especial se comparado às aparições dos temas de Moacir em *Ganga Zumba*, em que a presença de sua música era massiva. O tema não apresenta acompanhamento ou mesmo variações ao longo do filme. A música, assim como “Mãe Iracema”, composta para *Ganga Zumba*, viria a ser gravada por Moacir no disco [*The*] *Maestro*, em 1972 (GOMES, 2009: 56-57).

A composição para o filme é executada apenas por um violoncelo solo e aparece três vezes, cada uma com um recorte diferente da mesma melodia. Pelo fato de ser composta para apenas um instrumento a interpretação do tema é muito mais livre e sem grandes

compromissos com a métrica ou o andamento. Já na introdução de “Bluishmen”, o mesmo tema se transforma e adquire uma nova sonoridade. Os principais aspectos que sofreram transformações são os seguintes:

- A instrumentação utilizada é muito maior. De um violoncelo solo, Santos migra para trompa, trompete, naipe de sopros, piano, contrabaixo e percussão. Com esse drástico aumento na densidade da instrumentação, novas linhas são somadas à melodia já conhecida, por exemplo: um ostinato polirrítmico ao piano se torna o fio condutor da composição; um contrabaixo acrescenta mais força e direcionamento ao andamento; um grande naipe de sopros cria contraste com motivos rítmicos paralelos e não necessariamente sincronizados ao início das frases da melodia principal; e uma percussão simples e pontual realça todas as cores instrumentais com uma execução que valoriza a sonoridade metálica dos pratos.
- A melodia, antes ouvida no violoncelo, agora é tocada por uma trompa, depois dobrada por um trompete, ambas meio tom acima da originalmente composta. O mais provável é que essa mudança tenha surgido para uma melhor execução nos instrumentos, pois ela favorece um registro mais confortável em cada família (cordas friccionadas e sopros de bocal).
- Como dito anteriormente, a interpretação da melodia pelo violoncelo ocorre de maneira mais livre, já com mais instrumentos atuando em conjunto, o tempo tem de ser repensado. Com isso, a métrica das fórmulas de compasso fica diferente quando comparadas as duas versões.

Segue a partitura transcrita da introdução de “Bluishmen”:

Piano

*mf*

Pno.

Trompa:

Tpt.  
Tpa.

*mf*

Pno.

Perc.

Sonoridade metálica de pratos e chocalhos,  
sem padrão rítmico definido:

Tpt.  
Tpa.

Pno.

Perc.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in 3/8 time, likely in a minor key (three flats). It consists of four systems of music. The first system is for Piano, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part features a melodic line with triplets and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system is for Piano and Trompa. The Piano part continues with similar patterns, while the Trompa part has a melodic line with triplets. The third system is for Trompa and Percussão. The Trompa part continues with melodic lines, and the Percussão part consists of a rhythmic pattern of slashes. The fourth system is for Trompa and Percussão, with similar parts to the third system. The score includes dynamic markings (mf) and articulation marks (accents). There are also some markings like '8va' and '3' indicating octaves and triplets.

17

Tpt.  
Tpa.

Pno.

Perc.

21

Tpt.  
Tpa.

Pno.

Perc.

25

Tpt.  
Tpa.

Pno.

Perc.

29

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.

Trompete (8va acima) +  
Trompa:

*mf*

Continua sonoridade anterior,  
aumenta-se gradualmente fills nos tambores:

33

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.

37

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.

41

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.

The image displays a musical score for five instruments: Tpt. (Trumpet), Tpa. (Trumpet in A), Sopros (Soprano), Pno. (Piano), Cb. (Cello), and Perc. (Percussion). The score is divided into two systems, measures 45-48 and 49-52. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The percussion part consists of a steady eighth-note pattern. The piano part features complex rhythmic patterns with many triplets and slurs. The cello part has a simple melodic line with some slurs. The brass and vocal parts have sparse, mostly sustained notes.

Ex. 132 – Introdução de “Bluishmen”, presente no disco *The Maestro*.



### **3.3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A proposta do Capítulo 3 foi comparar as inserções musicais das trilhas que de fato vieram a se tornar composições lançadas em disco posteriormente, contudo, é claro que não somente algumas melodias e arranjos foram aproveitados por Moacir Santos em suas composições autorais, mas toda uma gama de outros aspectos, dentre os quais podemos destacar os três principais:

#### **- Ideias de instrumentação**

Em geral os arranjos e orquestrações das trilhas de Santos estavam no “meio do caminho” entre a prática consolidada na música de cinema das décadas anteriores e a do Cinema Novo contemporâneo. Isso, pois seus trabalhos eram ainda grandiosos em densidade mas já apontavam a economia de recursos que permeou o cinema dos anos 1960. Pode-se perceber que suas formações instrumentais de médio porte nas trilhas foram levadas para muitas fases composicionais de sua carreira, em especial as que instrumentos de sopro e percussão são valorizados.

#### **- Tipo de desenvolvimento do material melódico e harmônico**

A principal característica, dentre as referentes aos processos composicionais de Santos, que podemos perceber como advindas das trilhas musicais é o uso abundante do modalismo. Sua escritura apresenta diversas variações de abordagem do material composicional a partir de estruturas modais, inclusive em diferentes gêneros. O trabalho anterior às trilhas, que é sua atuação como maestro de rádio, nos mostra Santos arranjando músicas de outros autores, sendo a maior parte dos arranjos de composições tonais. Logo, o modalismo presente nas trilhas abre um caminho que foi perpetuado por várias fases posteriores de sua carreira.

#### **- Direcionamento estético**

A música autoral de Moacir Santos gravada em seus discos apresenta diversos “sabores”, especialmente os que mesclam a música afro-brasileira, os gêneros populares urbanos, os ritmos do nordeste brasileiro e a música norte-americana, sobretudo a jazzística. Dentre esse escopo de sonoridades, várias delas já foram

abordadas em suas trilhas musicais, por exemplo: a temática afro de *Ganga Zumba*, os diferentes retratos do povo nordestino em *Os Fuzis* e *Seara Vermelha*, a cultura popular urbana carioca em *O Beijo* e *A Grande Cidade*, sendo que em cada um dos filmes a música flertava com a localização geográfica e cultural tratadas.

Portanto, consideramos o estudo dessas trilhas musicais essencial para um entendimento mais amplo e completo de sua obra composicional.

## EPÍLOGO

O objetivo central da presente pesquisa foi delinear uma linguagem expressiva no processo de composição de Moacir Santos como compositor de cinema, com especial enfoque em suas produções brasileiras dos anos 1960, comparando-a com seus discos lançados posteriormente. Depois de realizado o trabalho, cabe a nós colocarmos a seguinte pergunta: atingimos o objetivo proposto?

Sim, mas apenas parcialmente. Pois uma análise comparativa da essência dos processos composicionais deveria passar pelos mínimos detalhes da escritura, todos os aspectos rítmicos, melódicos, motivicos e estéticos deveriam ser minuciosamente investigados. Contudo, sabemos que apenas uma dissertação de mestrado não nos permitirá contemplar a totalidade do objetivo e fica então o convite a outros pesquisadores que tenham interesse em continuar contribuindo para a consolidação dessa linha de estudos.

Também é importante ressaltar que ao longo da pesquisa percebemos que Santos atingiu um grau de refinamento muito elevado em seus trabalhos audiovisuais. E isso se mostrou não ser apenas no que tange à composição musical em si, mas também à articulação dramático-narrativa de sua música com as demais fragmentações do fazer audiovisual.

A princípio, Santos não era um músico ligado às trilhas e, como muitos outros, não teve um estudo formal na área. Por esse motivo, é intrigante que ele tenha desenvolvido em tão pouco tempo uma refinada consciência da carga dramática que a música poderia ter no cinema. Sobre o processo de aprendizado do compositor de trilhas, CARRASCO comenta que (...)

(...) a consciência profissional, necessária tanto ao cineasta quanto ao compositor de trilhas musicais passa, invariavelmente, (...), pela tomada de consciência dos recursos articulatórios que se encontram à sua disposição. Tal aprendizado se dá em duas instâncias, basicamente. Uma delas é a via da experimentação prática (...). A segunda instância (...) é o conhecimento teórico (...) (CARRASCO, 1993: 129).

Fica claro que o desenvolvimento de Santos como compositor de cinema se deu principalmente através dessa primeira instância, pois o músico participou da produção de muitos filmes logo no início de sua carreira na indústria audiovisual. Tendo em dois anos composto a trilha musical de cinco filmes, um número bastante elevado para os padrões da

época, no Brasil. Sendo notório que a agilidade adquirida por Moacir no seu processo de escrita musical adveio de sua experiência como compositor/maestro/arranjador no período das rádios. CARRASCO também coloca que (...)

(...) o músico deve conhecer as especificidades, os recursos de linguagem e os fundamentos da dramaturgia e da articulação fílmica, para que a sua música possa participar significativamente dessa linguagem. O conhecimento e a experiência puramente musicais não são suficientes para fazer de um bom compositor, um bom autor de trilhas musicais (CARRASCO, 1993: 130).

E isso se enquadra no perfil de Santos, pois, de uma forma prática, ele desenvolveu sua própria linguagem musical vinculada ao cinema. Também é importante salientar que Moacir Santos conseguiu produzir em quantidade e, acima de tudo, com qualidade.

Pouco depois de suas primeiras trilhas no Brasil, entre 1963 e 1966, Santos já se muda para os EUA, em 1967. Por causa dessa mudança de país e da condição não globalizada do período, o cenário artístico da época acabou aos poucos se esquecendo do músico, e isso faz com que a seguinte hipótese seja levantada: caso Moacir permanecesse em seu país de origem, seria ele um músico reconhecido e com uma carreira já consolidada? E, especialmente, qual teria sido sua atuação frente ao cinema brasileiro ao longo de sua vida? Sobre esse aspecto, DIEGUES chega a comentar em uma entrevista recente:

Foi uma pena, porque logo depois de fazer o *Ganga Zumba*, ele foi embora. **Naquele momento ele era um dos músicos dos quais mais se esperava, no panorama da música brasileira da época**, um panorama muito eufórico, muito cheio de entusiasmo (DIEGUES *apud* GUERRINI, 2009: 173, grifo nosso).

Não cabe a nós especular sobre a possível carreira do compositor caso ele tivesse permanecido em terras brasileiras, mas é interessante pensar no impacto de sua música na época e a nula repercussão nas décadas que seguiram.

Mesmo com o processo de redescoberta de sua música a partir dos anos 2000, desencadeado por Mário Adnet e Zé Nogueira, seu reconhecimento como “trilhista” ainda não é condizente com sua atuação profissional. Como é possível que um compositor que atuou em seis importantes produções brasileiras nos anos 1960, e em diversas outras nos EUA como *ghostwriter* de renomados compositores, tendo trabalhado em Hollywood, que até hoje se mantém como polo centralizador de diversas megaproduções, pode ser tão

negligenciado em pesquisas até o presente momento? Em geral, Santos não é lembrado como compositor de música de cinema nem por pesquisadores de música, nem por pesquisadores de música de cinema.

É exatamente essa a lacuna que nosso trabalho pretende preencher, por meio das análises propostas, procuramos introduzir na cronologia de pesquisas que tratam da música de Moacir Santos um primeiro estudo específico sobre sua música para cinema. E esperamos que a partir desta dissertação, que se mostrou um trabalho de grande capilaridade, ou seja, que se ramifica para áreas e subáreas correlatas, a pesquisa se completará na medida que outros investigadores de diversas áreas, como por exemplo: música, cinema, audiovisual, trilhas, cultura brasileira e afro-brasileira, etc, possam levar a diante os conceitos, questionamentos e proposições apresentadas, de forma a contribuir com o estudo desse músico tão importante e que é fonte inesgotável de inspiração.

Na obra do Maestro, o primitivo encontra o futuro. O ontem, o amanhã. Não se pode perder nada que nasce dessa mente privilegiada, desse ser tão amado, dessa pureza sem limites, acertadamente resumida pelo nosso poetinha [Vinicius de Moraes]: “não és um só, és tantos” (MELO, 2005: 14).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### - LIVROS

AROM, Simha. *African Polyphony & Polyrhythm. Musical Structure and Methodolog*; traduzido por Martin Thom, Barbara Tuckett e Raymond Boyd. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1991.

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

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Zumbi*. Rio de Janeiro: Revista de Teatro Novembro-Dezembro, 1970.

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

CHION, Michel. *Audio-vision - sound on screen*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *La musique au cinema*. Paris: Fayard, 1995.

DÍDIMO, Marcelo. *O Cangaço no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2010.

DIEGUES, Carlos. *Cinema Brasileiro: ideias e imagens*. Segunda Edição. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies – Narrative film music*. Londres: London, Bfl, 1987.

GUERRINI Jr., Irineu. *A música no cinema brasileiro: Os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

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.

LOPES, Nei. *Novo Dicionário Banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Pailas, 2006.

MARTINELLI, Sérgio. *Vera Cruz – Imagens e histórias do cinema brasileiro*. São Paulo: @Books, 2002.

MINGO, Jacob. *Método básico de percussão: universo rítmico*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

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

QUARTIN, Roberto. *Coisas – Encarte do LP*. Rio de Janeiro. 1965.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia 3.ed.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o tempo* [tradução: Jefferson Luiz Camargo]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998

#### - TESES E DISSERTAÇÕES

ANTONIETTI, Andre Checchia. A música da minissérie brasileira no exemplo de Anos Rebeldes. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2012.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação de Mestrado. Minas Gerais: UFMG. 2007.

CARRASCO, Ney. *Trilha Musical - Música e articulação fílmica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993.

COSTA, Fernando de Moaes. *O Som no Cinema Brasileiro*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFF. 2006.

DIAS, Andrea Ernest. *Mais “coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Tese de Doutorado. Bahia: UFBA. 2010.

EIKMEIER, Martin. *A música de Remo Usai no cinema brasileiro*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci. *Assim era a música da Atlântida: a trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UniRio, 2007.

GOMES, João Marcelo Zanoni. *“Coisas” de Moacir Santos*. Dissertação de Mestrado.



Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2009.

LIMA, Ednalva Alves. *Crenças ambientais de camponeses maranhenses relacionadas ao uso e conservação da água*. Dissertação de Mestrado. Brasília/DF: UnB, 2013.

NOGUEIRA, Daniel Durães. *A fusão de estilos musicais nas composições de Moacir Santos*. Monografia. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2008.

ONOFRE, Cintia Campolina de. *Nas trilhas de Radamés - a contribuição musical de Radamés Gnattali para o cinema brasileiro*. Tese de doutorado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

\_\_\_\_\_. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

SILVA, Carolinne Mendes da. *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2013.

VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, Seus Ritmos e Modos: "Coisas" do Ouro Negro*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC. 2012.

## **- ARTIGOS E CAPÍTULOS DE LIVROS**

ADAMI, Antonio. "O cinema em casa": uma era do rádio. In: Antonio Adami; Barbara Heller e Haydée Dourado de Faria Cardoso (Orgs.). *Mídia, cultura e comunicação 2*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003, p. 125 - 136.

BRUCE, Graham. Alma Brasileira: Music in the films of Glauber Rocha. In: JOHNSON, R. e STAM, R. (orgs) *Brazilian Cinema*. Londres e Toronto: Associated University Press, 1982. Capítulo 31, p. 290-305.

CARVALHO, Marcia. Anos 1970: O desenlace da polifonia tropical e a marginália na música de cinema. In: Rafael de Luna Freire. (Org.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. 1 ed. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009, v. , p. 84-95.

COELHO, Maria Cecilia de Miranda N. *Reverendo A grande cidade, de Cacá Diegues: o orfismo às avessas da periferia*. In: Estudos de Cinema. I Organização de Esther Hamburger, -Gustavo Souza, Leandro Mendonça e Tunico Amancio. -- São Paulo, AnnablUip.e; Fapesp; Socine, 2008. (Estudos do Cinema - Socine, IX).

GIBSON, Walter S. "Imitatio Christi": The Passion Scenes of Hieronymus Bosh. In: *Simiolus: Netherlands Quaterly for the History of Art*. Stichting voor Nederlandse Kunsthistorische Publicaties. Vol. 6, No. 2 (1972 - 1973), p. 83-93.

MANCINI, Marc. The Sound Designer. In: Elisabeth Weis and John Belton. (Orgs.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 361-368.

MAZOYER, Robert. *Bulletin du CHTV*. CHTV, Bry-sur-Marne/França, n. 15, s/p.dec. 1986. Entrevista concedida a Catherine Grünblatt e Jérôme Bourdon.

MENEZES, Joaquim. *Acontece em "Seara Vermelha"*. *Jornal A Noite*, ano 52, p. 6, 10 out. 1963.

MIRANDA, Suzana Reck. Anos 1990-2000: *Bicho de sete cabeças* pelas canções. In: Rafael de Luna Freire. (Org.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. 1 ed. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009, v. , p. 119-130.

ONOFRE, Cintia Campolina de. A trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. In: Rafael de Luna Freire. (Org.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. 1 ed. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009, v. , p. 35-48.

RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral*. IASPM, Latin-American Branch. Ciudad de Mexico, 2002.

SANTOS, F. *Os Sertões do Cinema Brasileiro: a Guerra de Canudos no Cinema Novo e no cinema após a Retomada*. BOCC. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, v. 1, p. 1-8, 2012.

SANTOS, Moacir. In: Encarte do disco *Ouro negro*. São Paulo: MP,B, 2001. 2 CDs.

SCHWARZ, Roberto. *O cinema e Os Fuzis*. *Revista Civilização Brasileira*, v. 1, n. 9/10, p. 217-222, set.-nov. 1966

SUKMAN, Hugo. In: *Cancioneiro Moacir Santos, COISAS*. R Jan.: Jobim Music, 2005. p.17.

TEREZANI, João Henrique Tellaroli. *O Vazio da Trilha: Considerações sobre o silêncio e sua atuação na narrativa cinematográfica*. CUAC, Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico. Ciudad de México, 2012.

#### **- INTERNET**

AMÂNCIO, Antonio Carlos Tunico. *Marcas identitárias nas telas estrangeiras de ficção*. Disponível em: <<http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/06/yes-oui-bahia/>>. Acesso em: 21 julho 2013.

CAETANO, Maria do Rosário. Luiza Maranhão. Publicado em 29/08/2012. Disponível em <<http://cadernodecinema.com.br/blog/luiza-maranhao/>>. Acessado pela última vez em 14/03/2013.

CINEMATECA Brasileira: banco de dados. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=sear ch&exprSearch=ID=003253&format=detailed.pft>>. Acesso em: 09 maio 2013.

CLARE Fischer. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Wikimedia, 2014. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Clare\\_Fischer](http://en.wikipedia.org/wiki/Clare_Fischer)>. Acesso em: 05 janeiro 2014.

CONTI, Mario Sergio. *João Gilberto - "Há Tanta Coisa Bonita a Ser Consertada"*. Bravo On-line. Março de 2010. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/joao-gilberto-ha-tanta-coisa-bonita-ser-consertada>>. Acesso em 02 julho 2013.

DIEGUES, Carlos. *O Rosto do Cinema Brasileiro*. 24/06/2011. Disponível em <<http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2011/06/o-rosto-do-cinema-brasileiro/>>. Último acesso em 14/03/2013.

FINK, Camila; CALHADO, Cyntia. *Uma perspectiva histórica do cinema brasileiro: O cinema como instrumento de crítica social e política*. 2008. Disponível em <[http://www.cinecaidoscopio.com.br/uma\\_perspectiva\\_historica\\_do\\_cinema\\_brasileiro\\_p\\_arte3.html](http://www.cinecaidoscopio.com.br/uma_perspectiva_historica_do_cinema_brasileiro_p_arte3.html)>. Acessado em 10/03/2012.

GARCIA, Léa. Entrevista de Milton Cesar Nicolau em 06/08/2000. Disponível em: <<http://www.portalafro.com.br/lea.htm>>. Acesso em: 13 março 2013.

HALLER, Helma. *Cantos de Trabalho no Brasil*. Curitiba, 2009. Disponível em: <<http://collegiumcantorum.blogspot.com.br/2009/07/cantos-de-trabalho-no-brasil.html>>. Acesso em: 05 junho 2013.

HEFFNER, Hernani. *O Beijo*. Disponível em: <[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/obra%20adaptada/cinema/02\\_01\\_06.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/obra%20adaptada/cinema/02_01_06.php)>. Acesso em: 09 maio 2013.

LOPES, Nei. O OURO NEGRO E O MASCAVADO. Disponível em: <[http://www.neilopes.blogspot.com.br/2006\\_08\\_01\\_archive.html](http://www.neilopes.blogspot.com.br/2006_08_01_archive.html)>. Acesso em: 09 maio 2013.

NAHUD, Antonio. *A trilogia do sertão*. O Falcão Maltês. Maio de 2013. In: <<http://ofalcaomaltes.com/cinema-novo/a-trilogia-do-sertao>>. Acesso em 25 julho 2013.

SETARO, André. *Cinema Baiano: história e pachorra*. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/blogdoandresetaro/blog/2012/02/28/cinema-baiano-historia-e-pachorra/>>. Acesso em: 21 julho 2013.

SILVA, Marcos. *Parceria de Jorge Amado com João Gilberto*. Substantivo Plural, 06 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.substantivoplural.com.br/parceria-de-jorge-amado-com-joao-gilberto/>> Acesso em 21 novembro 2013.

VENÂNCIO, Renato Pinto. *Banzo: a melancolia negra*. 2005. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/banzo-melancolia-negra-434032.shtml>>. Acesso em: 24 maio 2013.

## **- DISCOGRAFIA**

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

\_\_\_\_\_. *The Maestro*. EUA: Blue Note, 1972. 1 LP.

\_\_\_\_\_. *Saudade*. EUA: Blue Note, 1974. 1 LP.

\_\_\_\_\_. *Carnival of Spirits*. EUA: Blue Note, 1975. 1 LP.

\_\_\_\_\_. *Opus 3, nº1*. EUA: Discovery, 1979. 1 LP.

\_\_\_\_\_. *Ouro negro*. São Paulo: MP,B, 2001. 2 CDs

\_\_\_\_\_. *Coisas*. Rio de Janeiro: Universal, 2004. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Choros & Alegria*. Rio de Janeiro: MP,B, 2005. 1 CD.

\_\_\_\_\_. *Ouro negro*. Rio de Janeiro: Universal, 2005. 1 DVD

## **- FILMOGRAFIA**

A GRANDE CIDADE. Direção: Carlos Diegues. Produção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues, Leopoldo Serran, Rubem Rocha Filho. Direção Musical: Moacir Santos. Intérpretes: Leonardo Villar, Anecy Rocha, Antônio Pitanga e outros. 85 min. Brasil, 1966.

JUNGLE EROTIC, HAPPENING IN AFRICA. Direção: Zygmunt Sulistrowski. Produção: Zygmunt Sulistrowski. Roteiro: Jordan Arthur Deutsch, Zygmunt Sulistrowski. Música: Moacir Santos, Enrico Simonetti, Zygmunt Sulistrowski. Intérpretes: Darr Poran, Carrie Rochelle, Alice Marie, Pierre Chapel e outros. EUA, 1970.

LOVE IN THE PACIFIC. Direção: Zygmunt Sulistrowski. Produção: Zygmunt Sulistrowski. Roteiro: Zygmunt Sulistrowski. Música: Moacir Santos. Intérpretes: Olivia Pineschi e outros. 90 min. EUA, 1970.

FINAL JUSTICE. Direção: Gleydon Clark. Produção: Arista Films. Roteiro: Gleydon Clark. Música: David Bell, Bill Scott, Moacir Santos (Carnival Music). Intérpretes: Joe Don Baker, Rossano Brazzi, Venantino Venantini, Joe Quattromani e outros. 90 min. EUA, 1964.

GANGA ZUMBA. Direção: Carlos Diegues. Produção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues, Leopoldo Serran, Rubem Rocha Filho. Música: Moacir Santos. Intérpretes: Jorge Coutinho, Léa Garcia, Cartola, Teresa Rachel, Luíza Maranhão, Antônio Pitanga, Eliezer Gomes e outros. 100 min. Brasil, 1964.

O BEIJO. Direção: Flávio Tambellini. Produção: Flávio Tambellini. Roteiro: Glauco Couto, Nelson Rodrigues (Peça de teatro). Música: Moacir Santos. Intérpretes: Xandó Batista, Norma Blum, Jorge Dória, Eliezer Gomes e outros. 78 min. Brasil, 1964.

O SANTO MÓDICO. Direção: Robert Mazoyer. Roteiro: José Ferreira, Jacques Viot. Música: Antônio Carlos Jobim, Luís Bonfá, Moacir Santos. Intérpretes: Irene Borinski, Edgard Carvalho, Heitor Dias, Jorge dos Santos e outros. Brasil, 1964.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Roteiro: Ruy Guerra, Pierre Pelegri. Música: Moacir Santos. Intérpretes: Nelson Xavier, Paulo César Peréio, Hugo Carvana e outros. 80 min. Brasil, 1964.

SEARA VERMELHA. Direção: Alberto D'Aversa. Produção: Proa Filmes. Roteiro: Jorge Amado (Romance). Música: Moacir Santos. Intérpretes: Nelson Xavier, Sadi Cabral, Marilda Alves e outros. Brasil, 1964.



## BIBLIOGRAFIA ADICIONAL

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration (Third Ed.)*. New York: Norton, 2003
- ADNET, Mário; NOGUEIRA, José. *Cancioneiro Moacir Santos, COISAS*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cancioneiro Moacir Santos, OURO NEGRO*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Cancioneiro Moacir Santos, CHOROS E ALEGRIAS*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.
- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (de 1929 a 1935)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.
- BONETTI, Lucas. *Processos composicionais em Choros & Alegria: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos*. Monografia. São Paulo: FASM, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A apropriação como homenagem na Suíte Retratos de Radamés Gnattali: A citação no processo composicional*, Iniciação Científica – PIBIC. São Paulo: FASM, 2009.
- BURT, George. *The art of film music*. Nova Iorque: Northeastern University Press, 1996.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: A linear Approach*. Advance Music, s.d.
- FREIRE, Rafael de Luna (Org.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. 1 ed. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.
- GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012.
- LOWELL, Dick & PULLING, Ken - *Arranging Large Jazz Ensemble*. Boston: Berklee Press, 2003.
- MÁXIMO, João. *A música do cinema – Os 100 primeiros anos*. Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.
- MENDES, Murilo. *Fé no Pife: As flautas de pífano no contexto cultural da banda cabaçal dos Irmãos Aniceto*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, UDESC: 2012.

PEASE, Ted & PULLING, Ken - *Modern Jazz Voicings: Arranging for small and medium ensembles*. Boston: Berklee Press, s.d.

PISTON, Walter. *Orquestación*. Madri: Real Musical, 1984.

SANDRONI, Carlos. *O Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

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

SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Oaks: Alfred Publishing Co. Inc.; 1979.

SILVA, Jéssica Soares. *Entre toadas, leis e cachês: as práticas das bandas cabaçais do Cariri cearense e as ressignificações do conceito de culturas populares*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza, UFC: 2011.

STRUM, Fred. *Changes Over Time: The evolution of jazz arranging*. Advance Music, 1995.

TINHORÃO, J. R. *Música Popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

WARBURTON, Annie O. *Melody writing/analysis*. Londres: Longman Group UK Limited, 1960.

WRIGHT, Rayburn. *Inside the Score*. Delevan: Kendor Music, Inc., 1982.





**UNICAMP**

**LUCAS ZANGIROLAMI BONETTI**

**A TRILHA MUSICAL COMO GÊNESE DO PROCESSO  
CRIATIVO NA OBRA DE MOACIR SANTOS**

**Volume II**

**CAMPINAS  
2014**

cccxxxvii



# SUMÁRIO

## Volume I

<b>PRÓLOGO .....</b>	<b>31</b>
----------------------	-----------

### **CAPÍTULO 1**

<b>Moacir Santos e o Cinema .....</b>	<b>33</b>
---------------------------------------	-----------

<b>1.1 – TRAJETÓRIA DE MOACIR SANTOS RUMO À COMPOSIÇÃO PARA AUDIOVISUAL .....</b>	<b>33</b>
---	-----------

1.1.1 – Um caminho comum .....	35
--------------------------------	----

1.1.2 – Moacir Santos “trilhista” .....	39
---	----

<b>1.2 – CINEMA NA DÉCADA 1960 .....</b>	<b>43</b>
--	-----------

1.2.1 – Cinema Novo e Cinema Marginal .....	44
---	----

1.2.2 – A trilha musical no cinema brasileiro da década 1960 .....	46
--	----

1.2.3 – Enquadramento de Moacir Santos no contexto da década 1960 .....	48
---	----

### **CAPÍTULO 2**

<b>Análises dos filmes do período brasileiro (1963-1966) .....</b>	<b>49</b>
--	-----------

<b>2.1 – INTRODUÇÃO ÀS ANÁLISES .....</b>	<b>49</b>
---	-----------

2.1.1 – Metodologia para as análises .....	49
--	----

2.1.2 – Considerações sobre as transcrições .....	49
---	----

<b>2.2 – COMPOSITOR E DIRETOR MUSICAL .....</b>	<b>53</b>
2.2.1 – Ganga Zumba .....	53
2.2.1.1 – Considerações iniciais .....	53
2.2.1.2 – A música de Ganga Zumba .....	53
2.2.1.3 – Considerações sobre a trilha de Ganga Zumba .....	114
2.2.2 – Seara Vermelha .....	116
2.2.2.1 – Considerações iniciais .....	116
2.2.2.2 – A música de Seara Vermelha .....	119
2.2.2.3 – Considerações sobre a trilha de Seara Vermelha .....	179
2.2.3 – O Beijo .....	179
2.2.3.1 – Considerações iniciais .....	179
2.2.3.2 – A música de O Beijo .....	181
2.2.3.3 – Considerações sobre a trilha de O Beijo .....	219
2.2.4 – Os Fuzis .....	221
2.2.4.1 – Considerações iniciais .....	221
2.2.4.2 – A música de Os Fuzis .....	225
2.2.4.3 – Considerações sobre a trilha de Os Fuzis .....	236
2.2.5 – O Santo Módico .....	236
2.2.5.1 – Considerações iniciais .....	236
2.2.5.2 – A música de O Santo Módico .....	238
<b>2.3 – DIRETOR MUSICAL .....</b>	<b>243</b>
2.3.1 – A Grande Cidade .....	243
2.3.1.1 – Considerações iniciais .....	244
2.3.1.2 – A música de A Grande Cidade .....	244
2.3.1.3 – Considerações sobre a trilha de A Grande Cidade .....	260

**2.4 – DISCUSSÃO REFLEXIVA SOBRE O METIÉR DE MOACIR SANTOS COMO COMPOSITOR PARA AUDIOVISUAL ..... 261**

**CAPÍTULO 3**

**A trilha musical como “semente” para a obra composicional posterior de Moacir Santos ..... 283**

**3.1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS ..... 283**

**3.2 – EXEMPLOS ..... 283**

3.2.1 – “Coisa nº 5 (Nanã)” ..... 283

3.2.2 – “Mãe Iracema” ..... 289

3.2.3 – “Coisa nº 9” ..... 293

3.2.4 – “Coisa nº 11” ..... 296

3.2.5 – “Coisa nº 4” ..... 298

3.2.6 – “Coisa nº 8 (Navegação)” ..... 300

3.2.7 – “Coisa nº 2” ..... 302

3.2.8 – “Paraíso” ..... 308

3.2.9 – “Jequié” ..... 312

3.2.10 – “Bluishmen” ..... 315

<b>3.3 – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>321</b>
<b>EPÍLOGO .....</b>	<b>323</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>327</b>
<b>BIBLIOGRAFIA ADICIONAL .....</b>	<b>335</b>

## **Volume II**

<b>APÊNDICE .....</b>	<b>345</b>
<b>Catálogo dos excertos musicais nos filmes estudados .....</b>	<b>347</b>
<i>Ganga Zumba .....</i>	<i>349</i>
<i>Seara Vermelha .....</i>	<i>351</i>
<i>O Beijo .....</i>	<i>354</i>
<i>Os Fuzis .....</i>	<i>357</i>
<i>A Grande Cidade .....</i>	<i>358</i>

<b>Transcrições em notação musical das inserções completas .....</b>	<b>361</b>
<i>Ganga Zumba</i> .....	363
<i>Seara Vermelha</i> .....	401
<i>O Beijo</i> .....	459
<i>Os Fuzis</i> .....	503
<b>Transcrições e reduções em notação musical das composições presentes nos discos .....</b>	<b>511</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>543</b>
<b>DVD's com filmes completos e trechos extraídos.....</b>	<b>545</b>





## **APÊNDICE**



## **Catlogação dos excertos musicais nos filmes estudados**



## ***Ganga Zumba***

### **CRÉDITOS INICIAIS**

Participação do Grupo folclórico Filhos de Gandhi [sic] em rituais de Axexê e Candonblé

Canções de Moacir Santos na voz de Nara Leão

Sonoplastia: Geraldo José

Som Direto: L. C. Saldanha e A. Jabor

Som: Atlantida Cinematografia

Música: C.B.S.

Música: Moacir Santos

### **IMDb**

Música Original: Moacir Santos

Departamento de Som: Arnaldo Jabor, Geraldo José e Sérgio Montagna

<b>Nº</b>	<b>Localização temporal</b>	<b>Diegese</b>	<b>Observações</b>
1	+ - 1m 13s	[diegético]	1º Ritual – Axêxê e 1ª aparição do “Chora papai”
2	+ - 5m 14s	[diegético]	1ª aparição do “Tema principal”
3	+ - 7m 54s	[diegético] - [extra-diegético]	2ª aparição do “Chora papai” - “Tema de apresentação do personagem principal”, 1ª e 2ª aparições
4	+ - 11m 42s	[extra-diegético] - [extra-diegético]	Percussão Solo A (atabaques) - 1ª aparição do “Tema da fuga”
5	+ - 15m 56s	[diegético]	3ª aparição do "Chora papai"
6	+ - 16m 37s	[extra-diegético]	1ª aparição do “Tema do amor” PARTE 1
7	+ - 18m 1s	[extra-diegético]	1ª aparição do “Tema do amor” PARTE 2
8	+ - 20m 44s	[extra-diegético]	1ª aparição do “Tema do amor” PARTE 3
9	+ - 23m	[diegético]	Percussão ao longe A

10	+ - 32m 42s	[diegético]	2º Ritual
11	+ - 36m 59s	[diegético]	2ª aparição do “Tema do amor”
12	+ - 41m 56s	[diegético]	3º Ritual
13	+ - 47m 39s	[extra-diegético]	1ª aparição do “Tema da procissão a Palmares”
14	+ - 50m	[diegético] - [diegético]	2ª aparição do “Tema principal” PARTE 1 - Percussão ao longe B
15	+ - 56m 10s	[diegético]	2ª aparição do “Tema principal” PARTE 2
16	+ - 1h 02m 46s	[extra-diegético]	2ª aparição do “Tema da procissão a Palmares”
17	+ - 1h 07m 23s	[extra-diegético]	1ª aparição do “Tema do banzo”
18	+ - 1h 12m 11s	[extra-diegético]	3ª aparição do “Tema do amor”
19	+ - 1h 19m 11s	[extra-diegético]	1ª aparição do Ritual extra-diegético A
20	+ - 1h 23m 7s	[extra-diegético sobreposto com diegético]	2ª aparição do Ritual extra-diegético A, sobreposto a 3ª aparição do “Tema principal”
21	+ - 1h 26m 46s	[extra-diegético] - [extra-diegético]	3ª aparição do Ritual extra-diegético A - 2ª aparição do “Tema da fuga”
22	+ - 1h 34m 42s	[extra-diegético]	2ª aparição do “Tema do banzo”
23	+ - 1h 35m 38	[extra-diegético]	Percussão Solo B (Quinjengue)
24	+ - 1h 37m 9s	[extra-diegético]	1ª aparição do Ritual extra-diegético B
25	+ - 1h 38m 45s	[extra-diegético]	4ª aparição do “Tema principal”

## *Seara Vermelha*

### **CRÉDITOS INICIAIS**

Laboratório REX FILME

Som: AIC

Técnicos responsáveis: Carlos Foscolo e Waldir Bonas

Música: Moacir Santos

Composição “Lamento de Vicente” de João Gilberto com letra de Jorge Amado

### **IMDb**

Música Original: Moacir Santos

Departamento de Som: Antônio Prieto

<b>Nº</b>	<b>Localização temporal</b>	<b>Diegese</b>	<b>Observações</b>
1	+ - 1s	[extra-diegético]	CRÉDITOS INICIAIS Trecho ORQUESTRAL Ia
2	+ - 1m 48s	[extra-diegético]	Sopros I
3	+ - 2m 22s	[diegético]	Grupo de Pifes I
4	+ - 3m 12s	[extra-diegético]	Instrumento Solo I
5	+ - 3m 32s	[extra-diegético]	Sopros II
6	+ - 4m 49s	[diegético]	Grupo de Pifes II
7	+ - 6m 25s	[extra-diegético]	Instrumento Solo IIa
8	+ - 7m 29s	[falso diegético]	Baião tradicional Ia
9	+ - 10m 20s	[extra-diegético]	Sopros III
10	+ - 11m 15s	[falso diegético]	Baião tradicional IIa (“Jequié”)
11	+ - 12m 27s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Ib
12	+ - 15m 10s	[diegético]	Cantoria I
13	+ - 17m 40s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Ic
14	+ - 18m 08s	[extra-diegético]	Sopros IV
15	+ - 19m 10s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Id
16	+ - 22m 07s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL II
17	+ - 26m 11s	[diegético]	Cantoria II

18	+ - 26m 45s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Ie
19	+ - 29m 47s	[extra-diegético]	Instrumento Solo III
20	+ - 32m 11s	[diegético]	Cantoria III
21	+ - 34m 46s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL III
22	+ - 35m 23s	[diegético]	Grupo de Pifes III
23	+ - 37m 01s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL If
24	+ - 40m 21s	[extra-diegético]	Instrumento Solo IV
25	+ - 41m 52s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL IV
26	+ - 45m 29s	[extra-diegético]	Sopros V
27	+ - 51m 14s	[diegético]	Cantoria IV
28	+ - 55m 42s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Va
29	+ - 57m 48s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Ig
30	+ - 1h 2m 12s	[extra-diegético]	Instrumento Solo V
31	+ - 1h 3m 56s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL VI
32	+ - 1h 5m 55s	[extra-diegético]	Instrumento Solo Ib
33	+ - 1h 10m 8s	[extra-diegético]	“Tema da Marta” (1ª aparição)
34	+ - 1h 13m 3s	[diegético]	Baião tradicional Ib
35	+ - 1h 15m 9s	[extra-diegético]	Instrumento Solo VIa
36	+ - 1h 17m	[extra-diegético]	Sopros VI
37	+ - 1h 17m 47s	[extra-diegético]	Instrumento Solo Iic
38	+ - 1h 17m 45s	[extra-diegético]	Instrumento Solo VIb
39	+ - 1h 20m 44s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Ih
40	+ - 1h 21m 55s	[extra-diegético]	Sopros VII
41	+ - 1h 24m 29s	[extra-diegético]	Baião tradicional III
42	+ - 1h 29m 5s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL VIIa
43	+ - 1h 35m 15s	[diegético]	Baião tradicional Ib
44	+ - 1h 37m 7s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL VIIIb
45	+ - 1h 39m 53s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL VIIc
46	+ - 1h 40m 11s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL VIII
47	+ - 1h 42m 40s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Ii



48	+ - 1h 44m 18s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL IX
49	+ - 1h 46m 36s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Vb
50	+ - 1h 47m	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL X
51	+ - 1h 48m 11s	[diegético]	Tango no bar
52	+ - 1h 50m 20s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL XI
53	+ - 1h 51m 52s	[extra-diegético]	Trecho ORQUESTRAL Vc

## *O Beijo*

### **CRÉDITOS INICIAIS**

Regravação e Mixagem: Cia. Cinematográfica Vera Cruz

Técnico: Ernst Hack

Som Direto: Juarez Dagoberto

Música: Moacir Santos

### **IMDb**

Música Original: Moacir Santos

Departamento de Som: Amaury Leenhardt

<b>Nº</b>	<b>Localização temporal</b>	<b>Diegese</b>	<b>Observações</b>
1	+ - 1s	[extra-diegético]	Sons manipulados
2	+ - 48s	[extra-diegético]	Soma-se um rulo de tambor
3	+ - 1m 30s	[extra-diegético]	1ª aparição de “Für Elise”
4	+ - 1m 52s	[extra-diegético]	Sons manipulados
5	+ - 1m 57s	[extra-diegético]	Volta o rulo do tambor
6	+ - 2m	[extra-diegético]	Som de pneu freando (não se vê o carro)
7	+ - 2m 5s	[extra-diegético]	2ª aparição de “Für Elise”
8	+ - 2m 14s	[extra-diegético]	Sons manipulados
9	+ - 3m 47s	[extra-diegético]	Tema dos CRÉDITOS INICIAIS PARTE 1
10	+ - 4m 56s	[extra-diegético]	Tema dos CRÉDITOS INICIAIS PARTE 2
11	+ - 5m 30s	[extra-diegético]	Tema dos CRÉDITOS INICIAIS PARTE 3
12	+ - 6m 01s	[diegese dúbia]	Som de telefone
13	+ - 8m 12s	[extra-diegético]	Cluster piano
14	+ - 15m 41s	[extra-diegético]	1ª aparição da “Coisa nº 2”
15	+ - 19m 22s	[extra-diegético]	Rulo de tambor

16	+ - 19m 33s	[extra-diegético]	3ª aparição de “Für Elise”
17	+ - 21m 7s	[extra-diegético]	Tímpanos A
18	+ - 21m 45s	[extra-diegético]	Tímpanos A (REPETIÇÃO 1)
19	+ - 23m 42s	[extra-diegético]	Tímpanos A (REPETIÇÃO 2)
20	+ - 25m 27s	[extra-diegético] e [diegese dúbia]	Tímpanos A (REPETIÇÃO 3) Seguido de som do maquinário de impressões dos jornais
21	+ - 26m 40s	[diegético]	Jazz 50`s
22	+ - 27m 45s	[diegese dúbia]	Som do maquinário de impressões dos jornais
23	+ - 29m 59s	[extra-diegético]	Tímpanos B
24	+ - 30m 50s	[extra-diegético]	Tímpanos B (REPETIÇÃO 1)
25	+ - 31m 12s	[extra-diegético]	Metais + Tímpano I (A)
26	+ - 32m 9 s	[extra-diegético]	Metais + Tímpano I (B)
27	+ - 33m 26s	[diegese dúbia]	Som do maquinário de impressões dos jornais
28	+ - 37m 31s	[extra-diegético]	4ª aparição de “Für Elise”
29	+ - 39m 26s	[diegese dúbia]	Som do maquinário de impressões dos jornais
30	+ - 39m 33s	[extra-diegético]	Trecho orquestral I
31	+ - 44m 25s	[extra-diegético]	Trecho Orquestral IIa
32	+ - 46m 26s	[extra-diegético] e [diegese dúbia]	Intervalo descendente e Som do maquinário de impressões dos jornais
33	+ - 46m 33s	[extra-diegético]	5ª aparição de “Für Elise”
34	+ - 47m 9s	[extra-diegético]	“Coisa nº 8”
35	+ - 50m 25s	[diegese dúbia]	2ª aparição da “Coisa nº 2”
36	+ - 55m 58s	[extra-diegético]	Tímpanos C
37	+ - 56m 55s	[extra-diegético]	Tímpanos C (REPETIÇÃO 1)
38	+ - 57m 40s	[extra-diegético]	Tímpanos C (REPETIÇÃO 2)

39	+ - 58m 59s	[extra-diegético]	Tímpanos C (REPETIÇÃO 3)
40	+ - 1h 0m 23s	[extra-diegético]	Tímpanos C (REPETIÇÃO 4)
41	+ - 1h 0m 41s	[extra-diegético]	Tímpanos C (REPETIÇÃO 5)
42	+ - 1h 1m 41s	[extra-diegético]	Tímpanos C (REPETIÇÃO 6)
43	+ - 1h 3m 46s	[diegese dúbia]	Som de sirene de ambulância
44	+ - 1h 4m 37s	[extra-diegético]	Trecho Orquestral IIb
45	+ - 1h 7m 14s	[extra-diegético]	Metais + Tímpano II (A)
46	+ - 1h 8m 48s	[extra-diegético]	Metais + Tímpano II (B)
47	+ - 1h 9m 8s	[extra-diegético]	Trecho Orquestral III
48	+ - 1h 10m 31s	[extra-diegético]	Trecho Orquestral IVa
49	+ - 1h 14m 12s	[extra-diegético]	3ª aparição da “Coisa nº 2”
50	+ - 1h 15m 12s	[extra-diegético]	Trecho Orquestral V (“Paraíso”)
51	+ - 1h 17m 36s	[extra-diegético]	Trecho Orquestral IVb
52	+ - 1h 19m 50s	[extra-diegético]	Trecho Orquestral VI
53	+ - 1h 21m 22s	[extra-diegético]	6ª aparição de “Für Elise” (Trecho Orquestral VII)

## *Os Fuzis*

### **CRÉDITOS INICIAIS**

Técnico de som: Aluizio Vianna [sic]

Sonoplastia: Geraldo José, Walter Goulart e Jair Pereira

Coordenação Musical e Tema: Moacir Santos (benditos, sentinelas e canções nordestinas)

### **IMDb**

Música Original: Moacir Santos

Departamento de Som: Eduardo Sidney

<b>Nº</b>	<b>Localização temporal</b>	<b>Diegese</b>	<b>Observações</b>
1	+ - 5m 41s	[extra-diegético]	[CRÉDITOS INICIAIS] 1ª aparição do Tema Principal
2	+ - 15m 50s	[diegético]	Mulher raspando um ritmo em uma mola (como um reco-reco)
3	+ - 20m 30s	[extra-diegético]	2ª aparição do Tema Principal
4	+ - 26m 56s	[diegético]	Cantoria I
5	+ - 32m 33s	[extra-diegético]	Mesmo som de “Mulher raspando um ritmo em uma mola (como um reco-reco)”
6	+ - 45m 11s	[extra-diegético]	Bendito do Violeiro
7	+ - 1h 6m 52s	[diegético]	Cantoria IIa
8	+ - 1h 12m 35s	[diegético]	Cantoria III
9	+ - 1h 17m 8s	[extra-diegético]	Cantoria IIb e IV
10	+ - 1h 24m 57s	[diegético]	Cantoria Va
11	+ - 1h 29m 22s	[diegético]	Cantoria Vb
12	+ - 1h 42m 26s	[falso diegético]	Cantoria VI
13	+ - 1h 46m 52s	[extra-diegético]	3ª aparição do Tema Principal
14	+ - 1h 49m 55	[diegético]	Cantoria VII

## *A Grande Cidade*

### **CRÉDITOS FINAIS**

Direção Musical: Moacyr Santos [sic]

Tema “A Grande Cidade”: Zé Ketí

Excertos musicais de: Heckel Tavares, Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth

Gravação e ruídos: José Antônio Ventura

Engenheiro de Som: Aloísio Viana

Personagem compositor no filme: Zé Ketí

### **IMDb**

Música Original: Zé Ketí, Francisco Mignone, Ernesto Nazareth, Pixinguinha e Heckel Tavares

Departamento de Som: Sérgio Montagna e Aloísio Viana

Departamento de Música: Moacir Santos

<b>Nº</b>	<b>Localização temporal</b>	<b>Diegese</b>	<b>Observações</b>
1	+ - 2m 30s	[extra-diegético]	Trecho orquestral
2	+ - 3m 15s	[extra-diegético]	[CRÉDITOS INICIAIS] Trecho orquestral, <i>Concerto em Formas Brasileiras</i>
3	+ - 4m 40s	[diegético]	Tema principal - “A Grande Cidade”, Zé Ketí
4	+ - 7m 10s	[extra-diegético]	Trecho orquestral, <i>Concerto em Formas Brasileiras</i>
5	+ - 9m	[extra-diegético]	Piano solo
6	+ - 10m	[extra-diegético]	“Walk on by”, Dionne Warwick
7	+ - 11m 18s	[extra-diegético]	Violão solo - “Estudo nº 11”, Villa-Lobos
8	+ - 12m 13s	[diegético]	Mulher cantando na rua, “A Madrasta Má”
9	+ - 12m 45s	[extra-diegético]	Música contrapontística em órgão
10	+ - 14m 30s	[extra-diegético]	Música para flauta
11	+ - 17m 20s	[diegético]	Bateria de escola de samba

12	+ - 18m 30s	[extra-diegético]	Tambor marcial + castanholas
13	+ - 21m 35s	[extra-diegético]	Trecho orquestral, <i>Concerto em Formas Brasileiras</i>
14	+ - 27m	[diegético]	Rádio anuncia Luiz Gonzaga, etc.
15	+ - 29m 40s	[extra-diegético]	Piano solo - <i>Rudepoema</i> , Villa-Lobos
16	+ - 30m 16s	[diegético]	Baile de Gafieira
17	+ - 34m 50s	[extra-diegético] real falso [diegético]	Violão solo - “Estudo nº 11”, Villa-Lobos
18	+ - 37m 30s	[extra-diegético]	Tambor marcial + castanholas
19	+ - 38m 15s	[diegético]	Som de maquinário de impressão de jornais
20	+ - 43m 33s	[extra-diegético]	Violão solo - “Estudo nº 11”, Villa-Lobos
21	+ - 45m 50s	[extra-diegético]	Violão solo - “Mazurka-Choro”, Villa-Lobos
22	+ - 47m 20s	[extra-diegético]	Trechos de “Sabino e Lampeão” e “Escuta donzela”, de Volta Sêca
23	+ - 49m 37s	[extra-diegético]	“Nasci para chorar”, Roberto Carlos
24	+ - 51m 35s	[extra-diegético]	“Anda Luzia”, Maria Bethania (João de Barro)
25	+ - 53m 30s	[extra-diegético]	Piano solo
26	+ - 56m 02s	[extra-diegético]	Piano solo
27	+ - 57m 30s	[extra-diegético]	4ª Suíte (Primeira Missa no Brasil) da obra <i>Descobrimento do Brasil</i> , Villa-Lobos
28	+ - 59m 15s	[extra-diegético]	[continua trecho anterior]
29	+ - 1h 0m 30s	[diegético]	<i>Cidade Brinquedo</i> , Orlando Silva (Silvino Neto e Plínio Bretas)
30	+ - 1h 1m 10s	[extra-diegético]	Grupo de percussão

31	+ - 1h 2m	[diegético]	Rádio do bar
32	+ - 1h 2m 14s	[extra-diegético]	Percussão de carnaval, instrumentos tradicionais
33	+ - 1h 2m 47s	[extra-diegético]	Peça para violão/cordas/voz feminina/flauta
34	+ - 1h 7m 20s	[extra-diegético]	Tema principal - “A Grande Cidade”, Zé Ketí
35	+ - 1h 9m	[extra-diegético]	Piano solo - “Odeon”, Nazareth
36	+ - 1h 16m 20s	[extra-diegético]	Violão solo - “Estudo nº 11”, Villa-Lobos
37	+ - 1h 17m 50s	[diegético]	Tema principal - “A Grande Cidade”, Zé Ketí
38	+ - 1h 20m	[extra-diegético]	[CRÉDITOS FINAIS] Trecho orquestral, <i>Concerto em Formas Brasileiras</i>



## **Transcrições em notação musical das inserções completas**



*Ganga Zumba*

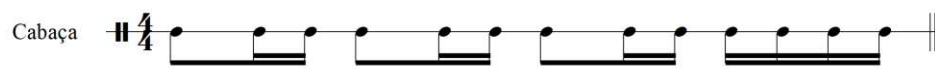


# 1º Ritual - Axêxê

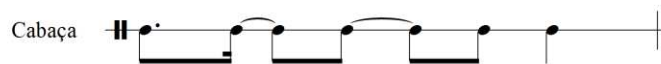
Ganga Zumba (1m 13s)

Filhos de Gandhi  
Transcrição de Lucas Bonetti

## Rítmica da cabaça



## Clave



# "Chora papai, chora mamãe"

Ganga Zumba (1º aparição - 2m)

Transcrição de Lucas Bonetti

Voz solo



Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mã - e cho-ra Gon-go - ba que foi pro a-lém

Coro



Chora-ra pa - pai cho-ra ma-mã - e cho-ra Gon-go - ba que foi pro a-lém

V. solo



Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mã - e cho-ra Gon-go - ba que foi pro a-lém

Coro



Chora-ra pa - pai cho-ra ma-mã - e cho-ra Gon-go - ba que foi pro a-lém

LEGENDA

d nota desafinada



## Tema principal - Ganga Zumba (1ª aparição - 5m 14s)

45

Voz fem. *da-i-tei-a-ma da-ba-da-de-ba-ia-bi-a-ra dan-ba-dé-ian-dei-ia-di-a-da-na-val-ta-de-i-pan-pa-de-ia-da-dei-ha-da-ia*

Cl. B $\flat$

Cln.

Tbn.

Ag.

At.

53

Voz fem. *da-ia-pa-da-i-pa pa-da-i-ba pa-da-ia ban-be-ia ban-be-ie*

Cl. B $\flat$

Cln.

Tbn.

Ag.

At.

63

fade out

Voz fem. *ban-de-ia hum-de-ie pan-de-ia*

Cl. B $\flat$

Cln.

Tbn.

Ag.

At.



# "Chora papai, chora mamãe"

Ganga Zumba (2º aparição - 7m 54s)

Transcrição de Lucas Bonetti

Voz feminina solo



Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go-ba - que foi pro a-lém

V. fem. solo

5



Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go-ba - que foi pro a-lém

V. fem. solo

9



Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go-ba - que

# Tema de apresentação do personagem principal

Ganga Zumba (1ª aparição - 7m 54s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Coro masculino:** Vocal part with lyrics "Ô oru-ba baba-ê oru-baba-ê" starting at measure 9. Dynamics: *mf*.
- Clarone:** Clarinet part with lyrics "Ô oru-ba baba-ê oru-baba-ê" starting at measure 9. Dynamics: *mf*.
- Atabaques:** Percussion part for Atabaques (c/ Varinha). Dynamics: *mf*.
- Atabaque grave (Rum):** Percussion part for Atabaque grave (Rum). Dynamics: *mp*.
- C. masc.:** Male vocal part with lyrics "Ô o-ru-ba baba-ê o-ru-baba-ba-ê Ô o-ru-ba baba-ê o-ru-baba-ba-ê Ô o-ru-ba baba-ê o-ru-baba-ba-ê" starting at measure 9. Dynamics: *mp*.
- Tpt. B.:** Trombone part. Dynamics: *f* starting at measure 9.
- Metais:** Brass part. Dynamics: *mp* starting at measure 9.
- Cln.:** Clarinet part. Dynamics: *mp* starting at measure 9.
- At.:** Atabaques part. Dynamics: *mp* starting at measure 9.
- At. g. (Rum):** Atabaque grave (Rum) part. Dynamics: *mp* starting at measure 9.

A

C. masc.

o-ru-ba ba-ba-ê o-ru-baba-ba-ê o-ru-ba ba-ba-ê o-ru-baba-ba-ê o-ru-ba ba-ba-ê o-ru-baba-ba-ê

Tpt. B $\flat$

15

Metals

15

Cln.

15

At.

At. g. (Rum)

C. masc.

o-ru-ba ba-ba-ê o-ru-baba-ba-ê o-ru-ba ba-ba-ê o-ru-baba-ba-ê o-ru-ba ba-ba-ê o-ru-baba-ba-ê

Tpt. B $\flat$

21

Metals

21

Cln.

21

At.

21

At. g. (Rum)

**B**

C. masc. — o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba heil!

Tpt. B. — o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba heil!

Metais

Cln. *mp*

At. *f*

At. g. (Rum)

**A** fade out -----

C. masc. Ô o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba-ê o-ru-ba ba-ba

Tpt. B. Ô o-ru-ba ba-ba - ê o-ru-baba-ba-ê o-ru-ba ba-ba

Metais

Cln. *mf*

At.

At. g. (Rum)



# Tema da fuga

Ganga Zumba (1ª aparição - 13m 30s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Clarone, Trompete Bb/Trombone, and Atabaques. The Clarone part begins with a melodic line marked *f*. The Trompete Bb/Trombone part has a rest for the first four measures, then enters with a harmonic accompaniment marked *f*. The Atabaques part provides a steady rhythmic accompaniment marked *f*. The second system includes parts for Cln., Trp. Bb/Tbn., and At. The Cln. part mirrors the Clarone's melody. The Trp. Bb/Tbn. part has a rest for the first four measures, then enters with a harmonic accompaniment. The At. part continues the rhythmic accompaniment. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#).

"Tema da Fuga" - Mãe Iracema

13

Picc.

Cln.

Trp. Bb  
Tbn.

At.

19

Picc.

Cln.

Trp. Bb  
Tbn.

At.

fade out - - - - -

# "Chora papai, chora mamãe"

Ganga Zumba (3º aparição - 15m 56s)

Transcrição de Lucas Bonetti

Voz feminina solo



Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go - ba - que foi pro a-lém

V. fem. solo

5



Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go - ba - que foi pro a-lém

V. fem. solo

9



Cho-ra pa-pai cho-ra ma-mãe cho-ra Gon-go - ba - que foi oh!



# Tema do amor

Ganga Zumba (1ª aparição - 16m 50s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is divided into three systems, each with multiple staves for different instruments. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C).

- System 1:** Flauta Clarinete (Flute and Clarinet in octaves) with a dynamic marking of *mf* and a first ending bracket labeled 'A'. Saxofone Tenor, Trombone, and Fagote (Bassoon) with a dynamic marking of *mp*. Timpano (Timpani) and Fagote with a dynamic marking of *mpz*.
- System 2:** Fl. Cl. (Flute and Clarinet) with a double bar line and a second ending bracket labeled 'B'. Fl. Cl. (Flute and Clarinet) with a double bar line. S. Tn. Tbn. Fg. (Saxophone, Trombone, Bassoon) with a dynamic marking of *mp* and a double bar line. Tpn. Fgt. (Timpani, Bassoon) with a dynamic marking of *mpz* and a double bar line.
- System 3:** Fl. Cl. (Flute and Clarinet) with a dynamic marking of *mf* and a first ending bracket labeled 'A'. S. Tn. Tbn. Fg. (Saxophone, Trombone, Bassoon) with a dynamic marking of *mp*. Tpn. Fgt. (Timpani, Bassoon) with a dynamic marking of *mpz* and a double bar line.

## Ganga Zumba (1ª aparição - 18m 01s)

Flauta e Clarinete  
em oitavas: [A]

34

Fl. Cl.

S. Tn.  
Tbn.  
Fg.

Tpn.  
Fgt.

43 [B]

Fl. Cl.

Fl. Cl.  
Cln.

S. Tn.  
Tbn.  
Fg.

Tpn.  
Fgt.

Fagote:

52 [A]

Fl. Cl.

Fl. Cl.  
Cln.

S. Tn.  
Tbn.  
Fg.

Tpn.  
Fgt.

Timpano

61

Fl. Cl.

S. Tn.  
Tbn.  
Fg.

Tpn.  
Fgt.

Ganga Zumba (1ª aparição - 20m 44s)

*Lento e rubato*

The musical score is written for three instruments: Clarinet (Fl. Cl.), Clarinet (Cl.), and Sax Tenor (S. Tn.). The tempo is marked *Lento e rubato*. The score consists of three staves. The first staff is for the Clarinet (Fl. Cl.) and shows a melodic line starting at measure 68 with a triplet of eighth notes. The second staff is for the Clarinet (Cl.) and shows a sustained note with a triplet of eighth notes. The third staff is for the Sax Tenor (S. Tn.) and shows a sustained note. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

68 Clarinete:  
Fl. Cl.

68 Clarinete:  
Cl.

68 Sax Tenor:  
S. Tn.

# Percussão ao longe A

## Ganga Zumba (23m)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas bonetti

c/ varinhas:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Atabaque' and the bottom staff is labeled 'Agogô'. Both staves are in 12/8 time, indicated by the '12' over the '8' in the time signature. Above the Atabaque staff, there is a note 'c/ varinhas:'. The Atabaque staff contains a sequence of notes: a quarter note with an 'x' above it, a quarter note with an 'x' above it, a quarter note with an 'x' above it, a quarter note with an 'x' above it, a quarter note with an 'x' above it, a quarter note with an 'x' above it, a quarter note with an 'x' above it, and a quarter note with an 'x' above it. The Agogô staff contains a sequence of four dotted quarter notes. Both staves end with a double bar line.



# Tema do amor

Ganga Zumba (2ª aparição - 37m)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Voz feminina *ad lib.* A

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

V. fem. A

dá la-ia-dan dê ban-de-ia-da-i-di-an dá la-i-an dê ban-dê-ê ê ban-de-ia-da-i-di-an

V. fem. B

dá la-i-a dá da-dê-an dê dan-di-a dan-dê-ê dan-di-a pan-de

V. fem. A

dê pan-de-ia-da-i-di-an dá da-i-an dá da-i-an dá pan-de-ia-dê-a-da-i

V. fem.

di la-ia-dan dá ta-de-ê ê pan-de-ia-da-i-di-an dá - a

# 3º Ritual

Ganga Zumba (41m 56)

Filhos de Gandhi  
Transcrição de Lucas Bonetti

## Ijexá

The musical score for 'Ijexá' consists of four staves. The top staff, labeled 'Coro', is in treble clef and common time, featuring a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff, 'Agogô', is in common time and uses a double bar line with a 'C' time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The third staff, 'Atabaque', is also in common time with a double bar line and 'C', showing a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The bottom staff, 'Xequerê', is in common time with a double bar line and 'C', showing a simple rhythmic pattern of quarter notes.

# Tema da procissão a palmares

Ganga Zumba (1ª aparição - 47m 39s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Piccolo Clarinete Bb, Trompete Bb Trombone, Trombone Baixo, Atribaques (with 'c/ Varinhas' marking), and Atribaque (Rum). The second system includes Picc. Cl. Bb, Tpr. Bb Tbn., Tbn. B., At., and At. (Rum). The third system includes Coro masc., Picc. Cl. Bb, Tpr. Bb Tbn., Tbn. B., At., and At. (Rum). The score is in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include *f* and *mf*. The lyrics 'Uh-a - é Uh-a -' are written under the Coro masc. staff.



26

Coro masc. Uh-a - é - a - u - a - é Uh-a - é Uh-a - é Uh-a - é - a - u - a - é Uh-a -

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

27

Coro masc. é Uh - a - é Uh-a - é - a - u - a - é Uh-a - é Uh-a - é Uh-a -

Picc. Cl. Bb

Tprs. Bb Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

33

Coro masc. é - a - u - a - é Uh - a - é Uh - a - é Uh - a - é - a - u - a -

Picc. Cl. Bb

Tprs. Bb Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

Tema da procissão a Palmares - Ganga Zumba (1ª aparição - 47m 39s)

3

38

Coro masc. Uh-a - ê Uh-a - ê Uh-a - ê - a - u - a - ê

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

45

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

51

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

Tema da procissão a Palmares - Ganga Zumba (1ª aparição - 47m 39s)

58

Coro masc. Uh - a - - ê Uh - a - - ê Uh - a -

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

63

Coro masc. ê - a - u - a - - ê Uh - a - - ê Uh - a - - ê Uh - a - - ê - a - u - a - - ê Uh - a -

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

69

Coro masc. ê Uh - a - - ê Uha - - ê - a - u - a - - ê Uha - - ê Uha - - ê Uha - - ê - a - u - a - - ê Uha

Picc.  
Cl. Bb

Tprs. Bb  
Tbn.

Tbn. B.

At.

At. (Rum)

fade out



# Percussão ao longe B

Ganga Zumba (50m 46)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas bonetti

c/ varinhas:

The image shows a musical score for two percussion instruments: Atabaque and Agogô. The time signature is 12/8. The Atabaque part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of four measures. The first measure has a dotted quarter note followed by an eighth rest. The second measure has a dotted quarter note followed by an eighth rest. The third measure has a dotted quarter note followed by an eighth rest. The fourth measure has a dotted quarter note followed by an eighth rest. The Agogô part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of four measures, each containing a dotted half note. Above the Atabaque staff, there are 'x' marks indicating the use of sticks (varinhas) on specific notes.

Atabaque

Agogô

# Tema principal

Ganga Zumba (2ª aparição - 56m 10s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Flauta de Bambu



Musical notation for Flauta de Bambu in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals and a plus sign indicating an accidental octave above.

Fl. de bambu



Musical notation for Fl. de bambu in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals and a plus sign indicating an accidental octave above. A measure rest is present at the beginning of the line.

LEGENDA:  
+ nota oitava acima involuntária

# Tema da procissão a palmares

Ganga Zumba (2ª aparição - 1h 2m 46s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in three systems, each containing five staves. The instruments are: Piccolo Clarinete Bb (Piccolo Clarinete Bb), Trompete Bb Trombone (Trompete Bb Trombone), Trombone Baixo (Trombone Baixo), Atribaques (Atribaques), and Atribaque (Rum) (Atribaque (Rum)). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The Atribaques part is marked with 'c/ Varinhas' (with sticks). The score is divided into measures, with measure numbers 8, 14, and 20 indicated at the start of their respective systems.

# Tema do banzo

Ganga Zumba (1ª aparição - 1h 7m 23s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Flauta  
Trombone c/ surdina

Flauta  
Trompete B♭  
Sax Alto

Clarinete  
Violoncello

Percussão  
Baqueta na madeira do tambor:  
Tambor grave:

*mf*

*mf*

*mp*

*mp*

Fl.  
Tbn. c/ surd.

Fl.  
Tpt. B♭  
Sax A.

Cln.  
Vc.

Perc.

10

10

10

10

Fl.  
Tbn. c/ surd.

Fl.  
Tpt. B♭  
Sax A.

Cln.  
Vc.

Perc.

18

18

18

18



# Tema do amor

Ganga Zumba (3ª aparição - 1h 12m 11s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 80

**A**

Flauta *mf*

Sax Alto  
Trombone  
Sax Tenor *mp*

**B**

Fl. *rit.* ----- *a tempo*

S. Al.  
Tbn.  
S. Tn.

**A**

Fl. *mf*

S. Al.  
Tbn.  
S. Tn.

**A**

Fl. *mf*

S. Al.  
Tbn.  
S. Tn.

**B**

Fl. *rit.* ----- *a tempo*

S. Al.  
Tbn.  
S. Tn.

# Ritual extra-diegético A

Moacir Santos

Ganga Zumba (1ª, 2ª e 3ª aparição Transcrição de Lucas Bonetti  
1h 19m 11s, 1h 23m 7s e 1h 26m 46s)


The musical score is arranged in four staves. The top staff is for the Coro (Chorus), written in treble clef with a 3/4 time signature. The lyrics "Ô - ru - ba - ba-ê" are written below the notes. The second staff is for the Agogô, written in a percussion clef with a 3/4 time signature, showing a series of rhythmic pulses. The third staff is for the Atabaques (Lé e Rumpi), with the instruction "c/ varinhas:" above it, showing a complex rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for the Atabaque (Rum), also in a percussion clef with a 3/4 time signature, showing a simpler rhythmic pattern of quarter notes.


# Tema principal

Ganga Zumba (3ª aparição - 1h 27m 7s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

*Lamento lento e rubato*

Voz masculina   
*mp* Hum-hum - hum-hum hum - hum-hum-hum - hum hum - hum-hum-hum hum-hum hum-hum - hum \_\_\_ hum-hum-

Voz masc.   
hum-hum hum - hum-hum-hum - hum hum - hum-hum-hum-hum-hum hum-hum - hum \_\_\_ hum-hum - hum hum-hum hum - hum \_\_\_ hum-hum

# Tema da fuga

Ganga Zumba (2ª aparição - 1h 26m 50s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in five systems, each with three staves. The top staff of each system is for a woodwind instrument, and the bottom two are for percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (f, mf, mp), and articulation marks.

- System 1:** Clarone (measures 1-5), Caixa s/ esteira (measures 1-5), Timpano (measures 1-5). Dynamics: *mf* for Timpano, *f* for Clarone.
- System 2:** Cln. (measures 6-11), Cx. s/ esteira (measures 6-11), Timp. (measures 6-11). Dynamics: *f* for Cln.
- System 3:** Cl. Bb (measures 12-17), Cx. s/ esteira (measures 12-17), Timp. (measures 12-17). Dynamics: *f* for Cl. Bb.
- System 4:** Cl. Bb (measures 18-22), Cx. s/ esteira (measures 18-22), Timp. (measures 18-22). Dynamics: *f* for Cl. Bb.
- System 5:** Fgto (measures 23-28), Cx. s/ esteira (measures 23-28), Timp. (measures 23-28). Dynamics: *f* for Fgto.

# Tema do banzo

Ganga Zumba (2ª aparição - 1h 34m 42s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

*Lento e "carregado"*

The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) features a Flute and Trombone (with mute) part with a *mf* dynamic and a Percussion part with a *mp* dynamic. The second system (measures 6-11) includes Flute, Trombone (with mute), Clarinet in C, and Percussion. The third system (measures 12-15) includes Flute, Trombone (with mute), Clarinet in C, and Percussion, with a *fade out* instruction at the end.

Flauta  
Trombone c/ surdina

Flauta  
Trompete B♭  
Sax Alto

Percussão  
Baqueta na madeira do tambor:  
Tambor grave: *mp*

6

Fl.  
Tbn. c/ surd.

6

Fl.  
Tpt. B♭  
Sax A.

Cln.  
Vc.  
*mp*

6

Perc.

12

Fl.  
Tbn. c/ surd.

12

Fl.  
Tpt. B♭  
Sax A.

Cln.  
Vc.

12


Perc.

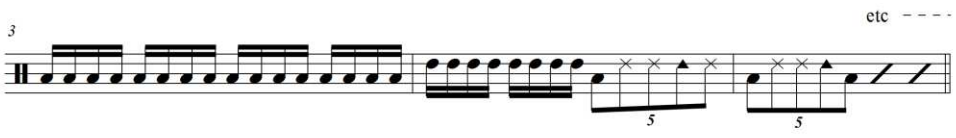
fade out

# Percussão Solo B

(Ganga Zumba - 1h 35m 38s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Quinjengue 

Quinj. 

# Tema Principal

Ganga Zumba (4ª aparição - 1h 38m 41s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Clarinete Bb  
Clarinet  
Atabaques

mf

Ritmo-guia, variando eventualmente

mf

6

Cl. Bb  
Cln.  
At.

14

Cl. Bb  
Cln.  
At.

25

V. fem.  
Cl. Bb  
Cln.  
Tbn.  
Ag.  
At.

f

Pun - pa - dei pan - pa - de - ia - da il - ba - da - ia - ba - ia pa - da - ba - pa

mf

mf





*Seara Vermelha*



# Sopros I

## Seara Vermelha (1m 48s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Intro**

Flauta/  
Piccolo

Piccolo:

mf

Clarinete

f

Trombone

f

**A**

8

Fl./  
Picc.

Ob.

Cl.

Tbn.

mf

f marcato

mf

14

Fl./  
Picc.

Ob.

Cl.

Tbn.

mf

legato

marcato

20

Fl./  
Picc.

Ob.

Cl.

Tbn.

legato

mf

# Grupo de Pifes I

Seara Vermelha (1ª aparição - 2m 22s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Pife 1

Pife 2

Bumbo *f*

6

PF 1

PF 2

B. 6

**B**

PF 1

PF 2

B. 10 *p*

14

PF 1

PF 2

B. 14



# Sopros II

## Seara Vermelha (3m 32s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Flauta *mf*

Oboé *mf*

Fagote *mf*

Fl. <sup>5</sup>

Ob.

Fgt.

Fl. <sup>9</sup>

Ob. <sup>9</sup>

Fgt.

# Grupo de Pifes II

Seara Vermelha (2ª aparição - 4m 49s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Pife 1

Pife 2

Bumbo

*f*

**B**

Pf 1

Pf 2

B.

*p*

Detailed description: The image shows a musical score for a group of whistles (Pifes) and a bumbo. Section A (marked 'A') consists of three staves: Pife 1 (treble clef), Pife 2 (treble clef), and Bumbo (bass clef, 2/4 time). Pife 1 and Pife 2 play a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The Bumbo part provides a steady, rhythmic accompaniment with quarter notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the Bumbo staff. Section B (marked 'B') also consists of three staves: Pf 1 (treble clef), Pf 2 (treble clef), and B. (bass clef). Pf 1 and Pf 2 play a simpler melody with quarter and eighth notes. The B. part provides a steady accompaniment with quarter notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the B. staff.

# Instrumento Solo IIa

Seara Vermelha (6m 25s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Clarinete

The musical notation is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note F4, and an eighth note E4. This is followed by a half note D4. The next measure contains a half note C4. The third measure starts with a quarter note B3, followed by a quarter note A3, and a quarter note G3. The fourth measure contains a half note F3. The fifth measure begins with a quarter note E3, followed by a quarter note D3, and a quarter note C3. The sixth measure contains a half note B2. The seventh measure starts with a quarter note A2, followed by a quarter note G2, and a quarter note F2. The eighth measure contains a half note E2. The piece concludes with a double bar line.



# Baião Tradicional Ia

Seara Vermelha (7m 29s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Acordeom

Triângulo  
Cowbell  
Zambumba

Percussão

7

Acord.

Perc.

**B**

13

Acord.

Perc.

19

Acord.

Perc.

**A**

25

Acord.

Perc.

31

Acord.

Perc.

**B**

37

Acord.

Perc.

The musical score is written for Acordão and Percussão. It is in 2/4 time and consists of 39 measures. The score is divided into sections A and B. Section A covers measures 1-6, 7-12, 19-24, and 25-30. Section B covers measures 13-18, 31-36, and 37-39. The Acordão part is written in treble clef, and the Percussão part is written in a simplified notation with stems and flags. The percussion part includes instructions for Triângulo, Cowbell, and Zambumba.

2  
43 Seara Vermelha (7m 29s)

Acord. 

Perc. 

Acord. 

Perc. 

Acord. 

Perc. 

Acord. 

Perc. 

Acord. 

Perc. 

Acord. 

Perc. 

Acord. 

Perc. 

Acord. 

Perc. 

# Sopros III

## Seara Vermelha (10m 20s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento** A *rall.* -----

Sax Tenor *mf*

Clarone *mf* *sf*

Trompa

Trombone *mp* *sf*

Percussão *pp* Prato suspenso: *f* Bumbo: *f*

**B** *a tempo*

Pic. *mf*

Sax T.

Tpa. *mf*

**A'**

Pic. *mf*

Sax T.

Cln. *mf*

Tpa. *f*

# Baião da festa IIa - "Jequié"

Seara Vermelha (11m 15s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Acordeom

Triângulo  
Cowbell  
Zambumba

Percussão

**B**

Acord.

Perc.

7

13

19

**A**

Acord.

Perc.

26

32

# Trecho Orquestral Ib

Seara Vermelha (12m 27s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

**Intro**

Score for the Intro section, measures 1-6. The score includes parts for Cornete Inglês, Fagote, Cordas, and Caixa Bumbo. The Cornete Inglês part starts with a *mf* dynamic. The Fagote and Cordas parts start with a *f* dynamic. The Caixa Bumbo part starts with a *mp* dynamic.

**A**

Score for section A, measures 7-12. The score includes parts for C. Inglês, Fgt., Xil., and Perc. The C. Inglês part features triplets. The Xil. part includes an *Improvisando:* section. The Perc. part includes dynamics *f*, *p*, and *mf*.

**B**

Score for section B, measures 13-18. The score includes parts for C. Inglês, Fgt., Sopros, Cordas, Cx. B., and Perc. The C. Inglês part features triplets. The Sopros and Cordas parts include dynamics *f* and *mp*. The Perc. part includes dynamics *p* and *mf*.

**A'**

Score for section A', measures 19-24. This section continues the material from section A, featuring the C. Inglês, Fgt., and Perc. parts with dynamics *mp* and *mf*.

*mp*  
*f*  
*mf*  
*p*  
*f*  
*mp*  
*f*  
*mp*  
*mf*  
*p*  
*mf*

© lucasbonetti.com.br | 2013

Seara Vermelha (12m 27s)

22 B'

Fgt. *mf*

Sopros

Cordas

Cx. B.

29

Sopros

Cordas

Cx. B.

Xil. *mf*

36

Fgt.

Sopros

Cordas

Cx. B.

Xil.

42

Sopros

Cordas

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Seara Vermelha'. The score is divided into systems of staves. The first system (measures 22-28) includes parts for Fgt. (bass), Sopros (soprano), Cordas (strings), and Cx. B. (percussion). A rehearsal mark 'B'' is placed above measure 25. The second system (measures 29-35) includes parts for Sopros, Cordas, Cx. B., and Xil. (xylophone). The third system (measures 36-41) includes parts for Fgt., Sopros, Cordas, Cx. B., and Xil. The fourth system (measures 42-43) includes parts for Sopros and Cordas. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf*.

# Trecho Orquestral Ic

Seara Vermelha (17m 40s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is written for six instruments in 2/4 time. The Picolo part begins with a rest, followed by a sharp attack (*f*) in the final measure. The Fagote part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a triplet in the final measure. The Sopros part plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic. The Violino I and II parts play a similar melodic line, also starting with a forte (*f*) dynamic. The Viola and Violoncelo parts play a bass line starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and include a triplet in the final measure. The Caixa and Bumbo part provides a rhythmic accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

# Sopros IV

Seara Vermelha (18m 08s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Oboé *p*

Clarinete *mp*

Cl. *p*

Fgt. *p*

Ob. *mp* *p*

Cl. *mp*

Fgt. *mp*

Ob. *pp*

Cl.

Fgt.



# Trecho Orquestral Id

Seara Vermelha (19m 10s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento**

Sax Tenor

Violino

Violoncello

*mp*

*mf*

*mp*

*rall.*

Sax T.

Vln.

Vc.

# Trecho Orquestral II

Seara Vermelha (22m 07s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

*Lento cantabile*

Violino I  
Violino II

Viola  
Violoncello

7

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

15

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

# Trecho Orquestral Ie

Seara Vermelha (26m 45s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Picolo  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello  
Xilofone

Pic.  
Sopros  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Xil.

**B**

Sopros  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cx.  
B.  
Xil.

27 C *rall.*

Tpt.  
Sopros  
Tbn. B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla. Vc.  
Cx. B.  
Xil.

*ad lib*  
35 *mp*

Vln. I  
Vln. II  
Xil.

# Instrumento Solo III

Seara Vermelha (29m 47s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento**

Violoncelo

Vc.

The image shows a musical score for two instruments: Violoncelo (Cello) and Vc. (Viola). The Violoncelo part is written in bass clef, 4/4 time, and begins with a rest followed by a melodic line starting on G2. The Vc. part is also in bass clef and begins with a rest followed by a melodic line starting on G2. The tempo is marked 'Lento'. The score is transcribed by Lucas Bonetti.

# Trecho Orquestral III

Seara Vermelha (34m 46s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Musical score for Piccolo, Violino, and Violoncello. The score is in 4/4 time and features dynamics of *pp* and *mp*. The Piccolo part starts with a rest followed by a melodic line. The Violino part begins with a *mp* dynamic and features a melodic line. The Violoncello part starts with a *mp* dynamic and features a bass line.

Musical score for Piccolo, Violino, and Violoncello. The score is in 4/4 time and features dynamics of *pp* and *mp*. The Piccolo part starts with a rest followed by a melodic line. The Violino part begins with a *mp* dynamic and features a melodic line. The Violoncello part starts with a *mp* dynamic and features a bass line.

# Grupo de Pifes III

Seara Vermelha (3ª aparição - 35m 23s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

mp

mp

mp

6

10

14

Pf 1

Pf 2

B.

# Trecho Orquestral If

Seara Vermelha (37m 01s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento**

Sax Tenor *mf*

Sax T. <sup>9</sup>

Sax T. <sup>16</sup>

Vln. <sup>16</sup> *mf*

Vc. <sup>16</sup> *mp*

Sax T. <sup>24</sup> *rall.*

Vln. <sup>24</sup>

Vc. <sup>24</sup>

The musical score is written for Sax Tenor, Sax T., Vln., and Vc. It begins with a 'Lento' tempo marking. The Sax Tenor part starts with a *mf* dynamic. The Sax T. part has rehearsal marks at measures 9 and 16. The Vln. part has a rehearsal mark at measure 16 and a *mf* dynamic. The Vc. part has a rehearsal mark at measure 16 and a *mp* dynamic. The Sax T. part has a rehearsal mark at measure 24 and a *rall.* marking. The Vln. and Vc. parts also have rehearsal marks at measure 24.



# Instrumento Solo IV

Seara Vermelha (40m 21s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Sax Tenor  *mf*

Sax T. 

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Sax Tenor, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It begins with a rest followed by a series of eighth and quarter notes, including a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is for Sax T., starting with a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a measure marked with a '9' and contains a sequence of eighth and quarter notes.

# Trecho Orquestral IV

Seara Vermelha (41m 52s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Flauta *p*

Fagote *p*

Sopros *mp*  
*pizz.*

Violino I

Violino II *mf*

Percussão *p*

The first system of the score is in 3/4 time. The Flute and Bassoon parts play sustained notes with a *p* dynamic. The Soprano part has a melodic line with *mp* dynamics and includes a *pizz.* marking. Violin I plays a rhythmic pattern of eighth notes with *mp* dynamics. Violin II enters in the fourth measure with a *mf* dynamic. The Percussion part has a steady eighth-note pattern with a *p* dynamic.

Fl. <sup>9</sup>

Fgt. <sup>9</sup>

Sopros <sup>9</sup>

Vln. I <sup>9</sup>

Vln. II <sup>9</sup>

Perc. <sup>9</sup>

The second system continues the orchestral texture. The Flute and Bassoon parts are marked with a <sup>9</sup> above the staff. The Soprano part continues its melodic line. Violin I maintains its rhythmic pattern. Violin II continues its melodic line. The Percussion part continues its eighth-note pattern.

The musical score for measures 17-21 of "Seara Vermelha" features the following parts:

- Fl. (Flute):** Measures 17-18 contain a whole note chord (F4, C5, G4). Measures 19-20 contain a whole note chord (F4, C5, G4, E5). Measure 21 is a whole rest.
- Fgt. (Bassoon):** Measures 17-18 contain a whole note chord (F3, C4, G3). Measures 19-20 contain a whole note chord (F3, C4, G3, E4). Measure 21 is a whole rest.
- Sopros (Soprano):** Measures 17-21 contain a vocal line with notes: F4 (accented), G4 (accented), A4 (accented), B4 (accented), C5 (accented), B4 (accented), A4 (accented), G4 (accented), F4 (accented), E4 (accented), D4 (accented), C4 (accented), B3 (accented), A3 (accented), G3 (accented), F3 (accented).
- Vln. I (Violin I):** Measures 17-21 contain a rhythmic pattern of eighth notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3.
- Vln. II (Violin II):** Measures 17-21 contain a rhythmic pattern of eighth notes: F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2.
- Perc. (Percussion):** Measures 17-21 contain a rhythmic pattern of eighth notes: F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2.

Sopros V  
Seara Vermelha (45m 29s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Flauta *mp*

Fagote *mf*

Fl. *rall.*

Fgt.

Trecho Orquestral Va  
Seara Vermelha (55m 42s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The image shows a musical score for Soprano and Strings. The Soprano part is written in a bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It consists of four measures of rests, followed by a melodic phrase in the fifth measure: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B-flat4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a half note F4 with a fermata. The Strings part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes throughout the first four measures, followed by a melodic line in the fifth measure: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B-flat4, an eighth note A4, a quarter note G4, and a half note F4 with a fermata. The piece concludes with a final chord in the fifth measure.

# Trecho Orquestral Ig

Seara Vermelha (57m 48s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

**Moderato**

**f**

Sopros

Cordas

Caixa Bumbo

**f**

**f**

9 *rit.* **Lento**

Fgt.

Sopros

Cordas

Cx. B.

17

Fgt.

Sopros

21 *rit.* **sf**

Fgt.

Sopros

Cordas

**mp**

**sf**

**sf**

**sf**

# Instrumento Solo V

Seara Vermelha (1h 2m 12s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Oboé *rubato*

Ob.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Oboé and the bottom staff is for Ob. (Oboe). Both staves are in 3/4 time and feature a melodic line with a long slur over the first two measures. The Oboé part is marked with the tempo instruction 'rubato'. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs.

# Trecho Orquestral VI

Seara Vermelha (1h 3m 56s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Piccolo *mf*

Clarinet in B $\flat$  *f*

Sax Tenor *mp*

Violin *f*

Cello *f*

Picc. *f*

B $\flat$  Cl. *f*

Vln. *f*

Vc. *f*



# Instrumento Solo IIb

Seara Vermelha (1h 5m 55s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

*rubato*  
8<sup>va</sup>

Clarinete



7 (8<sup>va</sup>)

Cl. B $\flat$



12

Cl. B $\flat$



# Tema da Marta

Seara Vermelha (1h 10m 8s)

João Gilberto  
Moacir Santos (?)  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento**

Violão

Voz masc.

9 C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C C9 C C9 C Gsus7 C Gsus7

So-zi - nho no mun - do noi - te foi foi noi - te de pe - nar o meu a - mor mor - reu mor - reu não vol - ta nun - ca mais

**Andamento rápido**

Voz masc.

17 C Gm6 C Gm6 rit. C(#11) C9 C C(#11)

Ca - dé Mar - ta meu Deus Mar - ta pra mim mor - reu não vou ver nun -

**Lento**

Voz masc.

24 C9 C C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7

ca mais Tão tris - te só Mar - ta, a pe - nar que noi - te de pe - nar só

Voz masc.

30 C C9 C C9 C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C

eu sei meu Deus o meu a - mor mor - reu mor - reu não vol - ta mais mor - reu

**Andamento rápido**

Voz masc.

36 C Gm6 C Gm6 rit. C(#11) C9 C C(#11) C9

Ca - dé Mar - ta meu Deus Mar - ta pra mim mor - reu não vou ver nun - ca mais

**Lento**

VI.

45

# Baião Tradicional Ib

Seara Vermelha (1h 13m 3s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Acordeom

Triângulo  
Cowbell  
Zambumba

Percussão

7

Acord.

Perc.

13

Acord.

Perc.

19

Acord.

Perc.

25

Acord.

Perc.

**A**

31

Acord.

Perc.

The musical score is arranged in seven systems, each consisting of an 'Acord.' (Guitar) staff and a 'Perc.' (Percussion) staff. The guitar part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The percussion part is indicated by a double bar line with a vertical line through it, representing a steady rhythmic pattern.

- System 1:** Measures 37-42. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The percussion part has a consistent eighth-note pattern.
- System 2:** Measures 43-48. A section marker 'B' is placed above the staff at measure 45. The guitar part continues with similar rhythmic motifs.
- System 3:** Measures 49-54. The guitar part shows some rests and more complex rhythmic figures.
- System 4:** Measures 55-60. The guitar part continues with eighth-note patterns.
- System 5:** Measures 61-66. A section marker 'A' is placed above the staff at measure 61. The guitar part features a mix of eighth and sixteenth notes.
- System 6:** Measures 67-72. The guitar part continues with rhythmic patterns.
- System 7:** Measures 73-78. The guitar part concludes with a final rhythmic phrase and a whole rest in the final measure.

# Instrumento Solo VIa

Seara Vermelha (1h 15m 9s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Oboé

Ob.

# Sopros VI

## Seara Vermelha (1h 17m)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The image shows a musical score for two parts: Sopros VI and Percussão. The Sopros VI part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including rests. The Percussão part is written in a common time signature (C) and features a steady eighth-note rhythm. The percussion part is labeled with 'Triângulo' and 'Tambor grave'.

Sopros VI

Percussão

Triângulo  
Tambor grave

Instrumento Solo IIc  
Seara Vermelha (1h 17m 47s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Piccolo



# Instrumento Solo VIb

Seara Vermelha (1h 17m 51s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Fagote

The musical notation is written on a single staff in bass clef. It consists of four measures, each with a different time signature: 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4. The notes are: Measure 1 (3/4): quarter rest, quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C; Measure 2 (2/4): half note G; Measure 3 (3/4): quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C; Measure 4 (2/4): half note G.



# Trecho Orquestral Ih

Seara Vermelha (1h 20m 44s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

*ad lib*

Violino

**Moderado**

Sopros

Cl.  
Cln.

B.

*mf*

*mp*

*mp*

Sopros VII  
Seara Vermelha (1h 21m 55s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

*ad lib.*

Clarinete  
Sax Tenor

B♭ Cl.  
Bsn.

B♭ Cl.  
Bsn.

B♭ Cl.  
Bsn.

*rall.*

# Baião tradicional III

Seara Vermelha (1h 24m 29s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is divided into three systems, each with an Acordeom part and a Percussão part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-5) shows the Acordeom playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the Percussão playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 6-11) continues the Acordeom melody and the Percussão rhythm. The third system (measures 12-17) shows the Acordeom playing a more complex melodic line with sixteenth notes, while the Percussão continues with its rhythmic pattern. Measure numbers 6 and 12 are indicated at the start of their respective systems.

# Trecho Orquestral VIIa

Seara Vermelha (1h 29m 5s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is presented in four systems. The first system includes Soprano and Piano. The second system includes Soprano, Clarinet, and Piano. The third system includes Clarinet and Piano. The fourth system includes Piano. The score is in 3/4 time and features various musical notations, including rests, notes, and triplets.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 34-42) features a Clarinet (Cl.) part in the upper staff, a Piano (Pno.) part in the lower staff, and a Piano (Pno.) part in the lower staff. The second system (measures 42-49) features a Clarinet (Cl.) part in the upper staff, a Cordas part in the middle staff, and a Piano (Pno.) part in the lower staff. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The first system shows the Clarinet playing a melodic line with some rests, while the Piano provides a rhythmic accompaniment. The second system shows the Clarinet playing a melodic line, the Cordas playing a rhythmic accompaniment, and the Piano providing a rhythmic accompaniment.

# Baião tradicional IIb - "Jequié"

Seara Vermelha (1h 35m 15s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Acordeom

Triângulo  
Cowbell  
Zambumba

Percussão

7

Acord.

Perc.

**B**

14

Acord.

Perc.

21

Acord.

Perc.

27

Acord.

Perc.

**A**

34

Acord.

Perc.

40

Acord.

Perc.

The musical score is written for Acordeon and Percussion. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The first system, labeled 'A', shows the Acordeon part with a melodic line and the Percussion part with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the Acordeon part and shows the Percussion part with a consistent rhythmic pattern. The third system, labeled 'B', shows the Acordeon part with a more complex melodic line and the Percussion part with a consistent rhythmic pattern. The fourth system continues the Acordeon part and shows the Percussion part with a consistent rhythmic pattern. The fifth system continues the Acordeon part and shows the Percussion part with a consistent rhythmic pattern. The sixth system, labeled 'A', shows the Acordeon part with a melodic line and the Percussion part with a consistent rhythmic pattern. The seventh system continues the Acordeon part and shows the Percussion part with a consistent rhythmic pattern.

# Trecho Orquestral VIIIb

Seara Vermelha (1h 37m 7s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is presented in three systems. Each system contains three staves: Soprano (Sopros), Piano (Piano), and Piano (Pno.). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The Soprano part begins with a rest in the first measure, followed by a triplet of eighth notes in the second measure. The Piano part starts with a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part also starts with a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes measure numbers 7, 15, and 23 at the beginning of their respective systems. The Soprano part features several triplets and slurs throughout. The Piano and Pno. parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

Musical score for Sopros, Cordas, and Pno. (Piano) starting at measure 24. The Sopros part features a melodic line with triplets. The Cordas part provides harmonic support with similar triplet patterns. The Pno. part has a steady bass line.

Musical score for Cl. (Clarinet), Sopros, Cordas, and Pno. (Piano) starting at measure 32. The Cl. part has a melodic line with a section labeled "Clarone:". The Sopros part continues with its melodic line. The Cordas and Pno. parts provide harmonic and rhythmic support.



Trecho Orquestral VIIIc  
Seara Vermelha (1h 39m 53s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The image displays two systems of musical notation for Oboe (Ob.) and Strings (Cordas). The first system covers measures 9 through 16. The Oboe part is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest in measure 9, followed by a melodic line of eighth and quarter notes, including a half note with a slur in measure 10. The Strings part is in a bass clef, starting with whole rests in measures 9-10, then playing a rhythmic pattern of eighth and quarter notes in measures 11-16. The second system covers measures 17 through 24. The Oboe part starts with a half note in measure 17, followed by a melodic line with a slur in measure 18, and ends with a half note in measure 24. The Strings part continues with the same rhythmic pattern as in the first system, ending with a half note in measure 24.

# Trecho Orquestral VIII

Seara Vermelha (1h 40m 11s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Piccolo

Sopros I

Sopros II

Tambor grave:

Percussão

*mf*

**B**

Picc.

Sopros I

Sopros II

Tbn.

Cordas

Perc.

*p*

*mp*

*f*

*mf*

**C**

Sopros I

Sopros II

Tbn.

Cordas

Perc.

*mp*

# Trecho Orquestral II

Seara Vermelha (1h 42m 40s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento**

Clarone

Violoncello

Cln.

Tbn.

Vln.

Vc.

Cl.

Tbn.

Vln.

Vc.

Cln.

Vln.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mp*

*mp*

*f*

*f*

*mf*

*mf*

# Trecho Orquestral IX

Seara Vermelha (1h 44m 18s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Metais

Xilofone

**B**

Metais

Cordas

Xil.

Perc.

Inaudível na gravação:

Metais

Cordas

Perc.

# Trecho Orquestral Vb

Seara Vermelha (1h 46m 36s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Presto**

The score is written for two systems. The first system includes parts for Cordas/Sopros and Piano. The second system includes parts for Cordas/Sopros and Pno. (Piano). The tempo is marked **Presto**. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The time signature changes from 4/4 to 2/4 and back to 4/4.

# Trecho Orquestral X

Seara Vermelha (1h 47m)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento** *rubato a tempo*

Violino solo

Cordas

"Cama" das cordas inaudível na gravação:

7 *rubato a tempo* *accel.*

Cl.

Vln. solo

Cordas

12 **Moderato** *rubato* **Lento** *rit.*

Cl.

Vln. solo

Cordas

*p*

*Grunhindo:*

# Tango no Bar

Seara Vermelha (1h 48m 11s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in three systems. Each system consists of a Violino (Violin) part and a Bandoneon part. The Violino part is written in treble clef with a 4/4 time signature. The Bandoneon part is written in treble clef with a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as accents, dynamics (marcato, cantabile), and chords (Am, Dm, E7, A7). The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The score concludes with a double bar line and repeat signs in the final measures.

# Trecho Orquestral XI

Seara Vermelha (1h 50m 20s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**A** "Cama" harmônica inaudível:

Sopros

Cordas

Perc.

**B** "Cama" harmônica inaudível:

Sopros

Cordas

Perc.



Trecho Orquestral Vc  
Seara Vermelha (1h 51m 52s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento**

Cordas/  
Sopros

# Tema da Marta

Seara Vermelha (1h 52m 5s)

João Gilberto  
Moacir Santos (?)  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento**

C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C Csus6 C C9 C C9

Voz masculina

Tão tris - te só Mar - ta, a pe - nar que noi - te de pe - nar só eu sei meu Deus o meu a -

**Andamento rápido**

C Gsus7 C Gsus7 C Gsus7 C C Gm6 C Gm6

Voz masc.

mor mor-reu mor - reu não vol - ta mais mor - reu Ca - dê Mar - ta meu Deus Mar - ta pra mim mor-reu

*rit.*

C(#11) C9 C C(#11) C9 C

Voz masc.

não vou ver nun - ca mais

*O Beijo*





Für Elise  
O Beijo (2ª aparição - 2m 5s)

Ludwig van Beethoven  
Arranjo de Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti



# Tema dos CRÉDITOS INICIAIS

O Beijo (3m 47s, 4m 56s e 5m 30s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento**

Musical notation for Sax Baritone and Contrabaixo, measures 1-6. The Sax Baritone part starts with a *mf* dynamic and includes a *pizz.* marking. The Contrabaixo part starts with a *mp* dynamic. Both parts end with a fermata.

Musical notation for Sax B. and Cb., measures 7-13. The Sax B. part starts with a fermata at measure 7. The Cb. part starts with a fermata at measure 7. Both parts end with a fermata.

Musical notation for Sax B. and Cb., measures 14-19. Both parts end with a fermata.

Musical notation for Cl. B., Sax B., and Cb., measures 20-26. The Cl. B. part starts with a fermata at measure 20. The Sax B. and Cb. parts start with a fermata at measure 20. All parts end with a fermata.

# Cluster piano

O Beijo (8m 13s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti





Coisa nº 2  
O Beijo (1ª aparição - 15m 41s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Musical score for the first system, featuring Vibrafone, Guitarra, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The Vibrafone part consists of five whole rests. The Guitarra part features a series of chords: B-flat major, E-flat major, F major, G major, A-flat major, and B-flat major. The Piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *mp*. The piano melody starts with a quarter note B-flat, followed by eighth notes A-flat and G, and a quarter note F. The bass line starts with a quarter note B-flat, followed by eighth notes A-flat and G, and a quarter note F.

Musical score for the second system, featuring Vib. (Vibrafone), Gtr. (Guitarra), and Pno. (Piano). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The Vib. part has a melodic line starting with a quarter note B-flat, followed by eighth notes A-flat and G, and a quarter note F. The Gtr. part features a series of chords: B-flat major, E-flat major, F major, and G major, marked *mp*. The Pno. part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *mp*. The piano melody starts with a quarter note B-flat, followed by eighth notes A-flat and G, and a quarter note F. The bass line starts with a quarter note B-flat, followed by eighth notes A-flat and G, and a quarter note F.



Ostinato Tímpanos  
O Beijo (várias inserções)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti



Jazz 50's  
O Beijo (26m 40s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Sax Alto, Piano Contrabaixo, and Bateria. The Sax Alto part begins with a rest followed by a melodic line starting on a sharp note. The Piano Contrabaixo part starts with a rest and then plays a bass line. The Bateria part features a steady drum pattern. The second system includes Sax A., Gtr., Cordas, Pno. Cb., and Bt. The Sax A. part continues the melodic line. The Gtr. part has a rest followed by a rhythmic pattern. The Cordas part provides harmonic support with sustained chords. The Pno. Cb. part continues the bass line. The Bt. part continues the drum pattern.

**System 1:**

- Sax Alto:** *f* Fm7 pizz. Bbm7
- Piano Contrabaixo:** *mf*
- Bateria:** *mp*

**System 2:**

- Sax A.:** (Melodic continuation)
- Gtr.:** (Rhythmic pattern)
- Cordas:** *mp* Fm7 C7alt Fm7
- Pno. Cb.:** (Bass line continuation)
- Bt.:** (Drum pattern continuation)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 12-15) features a guitar part with a melodic line in the upper register, a string section with sustained chords (Fm7), a piano/bass line with a steady eighth-note pattern, and a drum part with a consistent rhythmic pattern. The second system (measures 16-19) introduces a saxophone part with a melodic line, while the guitar continues its melodic pattern. The string section changes chords to Bbm7, Fm7, and C7alt. The piano/bass line continues its rhythmic pattern, and the drum part remains consistent.

# Intervenção de Metais + Tímpano I

O Beijo (31m 12s e 32m 9s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Musical score for Trombone, Trombone Baixo/Tuba, and Timpano. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The Trombone part (top staff) begins with a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) marked *f*, followed by a quarter note (D2), a quarter note (C2), and a quarter note (B1). The Trombone Baixo/Tuba part (middle staff) begins with a half note chord (G2, F2) marked *mf*, followed by a half note chord (E2, D2) marked *mp*, and a half note chord (C2, B1). The Timpano part (bottom staff) begins with a half note chord (G2, F2) marked *mf*, followed by a half note chord (E2, D2).

Um sopro grave continua tocando, mas sua compreensão é afetada pela sobreposição com os diálogos.

Musical score for Tbn., Tbn. B., and Timp. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The Tbn. part (top staff) begins with a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) marked *f*, followed by a quarter note (D2), a quarter note (C2), and a quarter note (B1). The Tbn. B. part (middle staff) begins with a half note chord (G2, F2) marked *mf*, followed by a half note chord (E2, D2) marked *mp*, and a half note chord (C2, B1). The Timp. part (bottom staff) begins with a half note chord (G2, F2) marked *mf*, followed by a half note chord (E2, D2).

# Für Elise

O Beijo (4ª aparição - 37m 31s)

Ludwig van Beethoven  
Arranjo de Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Flauta

Fl.

The image shows two staves of musical notation for the flute part of 'Für Elise'. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a sequence of eighth and quarter notes, with some rests. The notation is in a standard musical score format.

# Trecho orquestral I

O Beijo (39m 33s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Adagio**  
*rubato*

Ruidos (impressora) *f*

Sopros *f*

Piano *mf* *a 2* *Divisi* *f*

Violino I *mp* *f*

Violino II *mp* *f*

Viola *mp* *f*

Violoncello *mp* *f*

Timpano *mp*

V. Slp. *f*

Fl. *f*

Sopros *f*

Pno. *mf* *a 2* *Divisi* *f*

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Timp. *mf* *f*



Musical score for measures 17-24. The score includes parts for V. Slp., Fl., Sopros, Pno., Vln. I, Vln. II, Vla. Vc., and Timp. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score features various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*. The woodwinds and strings play sustained notes, while the timpani provides a rhythmic accompaniment. The piano part features a complex harmonic structure with multiple chords.

Musical score for measures 25-32. The score includes parts for V. Slp., Fl., Sopros, Pno., Vln. I, Vln. II, Vla. Vc., and Timp. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score features various dynamics such as *f* and *mf*. The woodwinds and strings play sustained notes, while the timpani provides a rhythmic accompaniment. The piano part features a complex harmonic structure with multiple chords.

# Trecho Orquestral IIa

O Beijo (44m 25s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Piano *f*

Timpano *p*

**B**

Pno. *f*

Vc. Cb.

Timp. *mp*

**30**

Pno. *ff*

Vln. I e II Vla.

Vc. Cb.

Timp. *mf*

O Beijo (44m 25s)

2

45 C

Musical score for measures 45-55. The score includes parts for Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin I & II (Vln. I c II Vln.), Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.), and Timpani (Timp.). A dynamic marking of *f* is present. A rehearsal mark 'C' is located above the Tpa. staff at measure 45. The Tpa. part features a melodic line with eighth notes and a fermata at the end. The Pno. part has a complex rhythmic accompaniment with sixteenth notes. The Vln. I & II part has a melodic line with eighth notes and a fermata. The Vc. Cb. part has a melodic line with eighth notes and a fermata. The Timp. part has a steady eighth-note pattern.

Musical score for measures 56-65. The score includes parts for Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin I & II (Vln. I c II Vln.), Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.), and Timpani (Timp.). The Tpa. part features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes at measure 58. The Pno. part has a complex rhythmic accompaniment with sixteenth notes. The Vln. I & II part has a melodic line with eighth notes. The Vc. Cb. part has a melodic line with eighth notes. The Timp. part has a steady eighth-note pattern.

D

Musical score for measures 66-75. The score includes parts for Oboe (Ob.), Trumpet B (Tpt. B.), and Timpani (Timp.). A dynamic marking of *f* is present above the Ob. staff at measure 66. A dynamic marking of *ff* is present below the Tpt. B. staff at measure 66. A rehearsal mark 'D' is located above the Ob. staff at measure 66. The Ob. part features a melodic line with eighth notes. The Tpt. B. part has a melodic line with eighth notes. The Timp. part has a steady eighth-note pattern.

Ob. 74

Tpt. B $\flat$  74

Vc.  
Cb. *mf*

Timp. 74

# Intervalo descendente

O Beijo (46m 26s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in five staves, each representing a different instrument or sound effect:

- Ruido (impressora):** A single staff with a double bar line at the beginning, a whole note with a wavy line above it, and a double bar line at the end.
- Metais:** A single staff with a treble clef, a whole note chord consisting of two notes, and a double bar line at the end.
- Piano:** A grand staff with treble and bass clefs, a whole note chord consisting of two notes, and a double bar line at the end.
- Cordas:** A single staff with a bass clef, a whole note chord consisting of two notes, and a double bar line at the end.
- Timpano:** A single staff with a bass clef, a whole note chord consisting of two notes, and a double bar line at the end.

Für Elise  
O Beijo (5ª aparição - 46m 33s)

Ludwig van Beethoven  
Arranjo de Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Sax Tenor



Sax T.



The image shows two staves of musical notation for saxophones. The top staff is labeled 'Sax Tenor' and the bottom staff is labeled 'Sax T.'. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line.

Coisa nº 8  
O Beijo (47m 9s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Sax Barítono

Guitarra

Contrabaixo

Atabaques

Tpt. B<sup>10</sup> Mute

Sax B. <sup>10</sup>

Gtr. <sup>10</sup>

Cb. <sup>10</sup>

Atab. <sup>10</sup>

Tpt. B<sup>18</sup>

Sax B. <sup>18</sup>

Gtr. <sup>18</sup>

Cb. <sup>18</sup>

Atab. <sup>18</sup>

This musical score is for the piece "Coisa nº 8 - O Beijo" (47m 9s). It is arranged for a jazz ensemble consisting of Trumpet in B-flat (Tpt. Bb), Saxophone in B-flat (Sax B.), Guitar (Gtr.), Double Bass (Cb.), and Acoustic Piano (Atab.). The score is divided into three systems, each containing five staves. The first system starts at measure 27 and includes an "Improviso" section for the trumpet. The second system starts at measure 35. The third system starts at measure 43 and also includes an "Improviso" section for the trumpet. The guitar part features complex chordal textures with many accidentals. The piano part provides a steady bass line with some melodic movement. The saxophone and trumpet parts have melodic lines with various articulations and dynamics. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature.



69

Tpt. Bb

Gtr.

Cb.

Atab.

68

Tpt. Bb

Sax B.

Gtr.

Cb.

Atab.

77

Tpt. Bb

Sax B.

Gtr.

Cb.

Atab.

85

Sax B.

Gtr.

Cb.

Atab.

# Coisa nº 2

O Beijo (2ª aparição - 50m 26s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Musical score for the first system, featuring Sax Tenor, Guitarra, Contrabaixo, and Bateria. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The Sax Tenor part begins with a *mf* dynamic. The Guitarra part also starts with *mf*. The Contrabaixo part features a steady bass line with a *mf* dynamic. The Bateria part includes a complex rhythmic pattern with triplets and a *mf* dynamic.

Musical score for the second system, featuring Sax T., Vib., Gtr., Pno., Cb., and Bat. The key signature remains B-flat major and the time signature is 3/4. The Sax T. part begins with a *p* dynamic. The Vib. part features a steady bass line with a *p* dynamic. The Gtr. part features a steady bass line with a *p* dynamic. The Pno. part features a steady bass line with a *mf* dynamic. The Cb. part features a steady bass line with a *mf* dynamic. The Bat. part includes a complex rhythmic pattern with triplets and a *mf* dynamic.

O Beijo (2ª aparição - 50m 26s)

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 21-28) includes parts for Vibraphone (Vib.), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Double Bass (Cb.), and Drums (Bat.). The Vibraphone part begins with a *mf* dynamic. The Piano part features a complex harmonic texture with many chords. The Drums part has a consistent pattern of triplet eighth notes. The second system (measures 29-36) includes parts for Flute (Fl.), Piano (Pno.), Double Bass (Cb.), and Drums (Bat.). The Flute part starts with a *f* dynamic. The Piano part continues with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The Drums part maintains the triplet pattern. The third system (measures 37-44) includes parts for Saxophone Alto (Sax A.), Saxophone Tenor (Sax T.), Guitar (Gtr.), Double Bass (Cb.), and Drums (Bat.). Both Saxophone parts begin with a *mf* dynamic. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords. The Drums part continues with the triplet pattern.

O Beijo (2ª aparição - 50m 26s)

3

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 45-52) includes Saxophones A and T, Vibraphone, Piano, Contrabass, and Bass Drum. The second system (measures 53-60) includes Flute, Piano, Contrabass, and Bass Drum. The third system (measures 61-68) includes Vibraphone, Piano, Contrabass, and Bass Drum. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The score features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.



85

Tpt. Bb *f*

Sax A. *f*

Sax T. *f*

Sax B.

Vib. *p*

Pno. *mf*

Cb.

Bat. *mf*

93

Tpt. Bb **10**

Sax A. **10**

Sax T. **10**

Sax B. *mf* **10**

Gtr. *mf* **10**

Pno. *mf* **10**

Cb. *mf* **10**

Bat. *mf* **10** Solo bateria

O Beijo (2ª aparição - 50m 26s)

6  
113

Fl. *mf*

Tpt. Bb *mf*

Sax A. *f*

Sax T. *f*

Tbn. *f*

Sax B. *f*

Cb. *f*

Bat. *f*

121

Tpt. Bb *mf*

Sax A. *f*

Sax T. *f*

Tbn. *f*

Sax B. *f*

Pno. **PIANO "SUBINDO"**

Cb. *f*

Bat. *f*

129

V. Slp.

129

Tpt. B $\flat$

129

Sax A.

129

Sax T.

129

Cb.

129

Bat.



# Trecho Orquestral IIb

O Beijo (1h 4m 37s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Piano *f*

Timpano *p*

**B**

Pno. *f*

Vc. Cb. *f*

Timpano *mp*

**30**

Pno. *ff*

Vln. I e II  
Vla. *ff*

Vc. Cb. *ff*

Timpano *mf*

O Beijo (1h 4m 37s)

2

**C**

45

Tpa. *f*

Pno.

Vln. I e II *f*

Vc. Cb. *f*

Timp. *f*

56

Tpa.

Pno.

Vln. I e II

Vc. Cb.

Timp.

**D**

Ob. *f*

Tpt. B. *ff*

Timp. *ff*

66

66

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'O Beijo'. The first system (measures 45-55) includes parts for Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin I and II (Vln. I e II), Violoncello and Contrabass (Vc. Cb.), and Timpani (Timp.). The second system (measures 56-65) includes parts for Trumpet (Tpa.), Piano (Pno.), Violin I and II (Vln. I e II), Violoncello and Contrabass (Vc. Cb.), and Timpani (Timp.). The third system (measures 66-75) includes parts for Oboe (Ob.), Trumpet B (Tpt. B.), and Timpani (Timp.). Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). A rehearsal mark 'C' is at the start of the first system, and 'D' is at the start of the third system. Measure numbers 45, 56, and 66 are indicated at the beginning of their respective systems.

74

Ob.

Tpt. B♭

Vc. Cb.

Timp.

*mf*

82

Ob.

Tpt. B♭

Tpa.

Vln. I e II

Vla.

Vc. Cb.

Timp.

*f*

*ff*

96

Ob.

Tpt. B♭

Vc. Cb.

Timp.

*mf*

# Intervenção de Metais + Tímpano II

O Beijo (1h 7m 16s e 1h 8m 50s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Musical score for Trombone, Trombone Baixo/Tuba, and Timpano. The score is in 4/4 time. The Trombone part features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, marked with a slur and a triplet of eighth notes. The Trombone Baixo/Tuba part provides harmonic support with chords, marked with *mf* and *mp* dynamics. The Timpano part plays a rhythmic pattern, marked with *mf*.

Um sopro grave continua tocando, mas sua compreensão é afetada pela sobreposição com os diálogos.

Musical score for Tbn., Tbn. B., and Timp. The score is in 4/4 time. The Tbn. part features a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, marked with a slur and a triplet of eighth notes. The Tbn. B. part provides harmonic support with chords, marked with *mf* and *mp* dynamics. The Timp. part plays a rhythmic pattern, marked with *mf*.

# Trecho Orquestral III

O Beijo (1h 9m 8s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Lento**

The first system of the score features two staves: Viola (top) and Contrabaixo (bottom). The Viola staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It begins with a rest, followed by a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, with a dynamic marking of *mf*. The Contrabaixo staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with notes G2, F2, E2, D2, and C2.

The second system continues the Viola and Contrabaixo parts. The Viola staff has a measure rest followed by a melodic line starting on B4, moving to A4, G4, and F4. The Contrabaixo staff continues its accompaniment with notes B1, A1, G1, and F1. Both staves have a '5' above the first measure, likely indicating a fingering or breath mark.

# Trecho Orquestral IVa

O Beijo (1h 10m 31s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is for a 4/4 time signature. It features five staves: Metais (Percussion), Violino solo (Violin solo), Cordas (Strings), Timpano (Timpani), and Pratos (Cymbals). The Metais part begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) section, and returns to forte (*f*). The Violino solo part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Cordas part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Timpano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Pratos part has a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Coisa nº 2  
O Beijo (3ª aparição - 1h 14m 14s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauta (Flute), Trompete B (Trumpet B), Sax Alto (Alto Saxophone), Sax Tenor (Tenor Saxophone), Trombone, Sax Baritone, Contrabaixo (Double Bass), and Bateria (Drums). The second system includes parts for Fl. (Flute), Tpt. B (Trumpet B), Sax A. (Alto Saxophone), Sax T. (Tenor Saxophone), Tbn. (Trombone), Sax B. (Baritone Saxophone), Pno. (Piano), Cb. (Double Bass), and Bat. (Drums). The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as *mf* and *f*. The Bateria part includes a section labeled "Solo bateria" with a wavy line indicating a solo. The score is marked with a rehearsal sign and the number 10 at the beginning of the first system. The second system begins at measure 20.

# Trecho Orquestral V - "Paraíso"

O Beijo (1h 15m 12s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**A**

Piano  
*mf*

Violinos I e II  
Violas

Violoncelos  
Contrabaixo  
*mp*

Pno.

Vln. I e II  
Vla.

Vc.  
Cb.

1.

17

2.

17

17



**B**

Vln. solo

Vln. I e II  
Vla.

**A'**

Pno.

Vln. solo

Vln. I e II  
Vla.

Vc.  
Cb.

*rit.* -----

Pno.

Vln. solo

Vln. I e II  
Vla.

Vc.  
Cb.

# Trecho Orquestral IVb

O Beijo (1h 17m 36s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is for a 4/4 time signature. It includes the following parts:

- Trombão (Ruído):** Represented by a single staff with a double bar line and a fermata, indicating a sustained noise effect.
- Metais:** Bass clef staff. Dynamics include *ff* (fortissimo) at the start, *mp* (mezzo-piano) in the second measure, and *f* (forte) in the third measure. The part features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violino solo:** Treble clef staff. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in the third measure. The part features a melodic line with a crescendo hairpin.
- Cordas:** Bass clef staff. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in the second measure and *mf* (mezzo-forte) in the fifth measure. The part features a sustained chord.
- Timpano:** Bass clef staff. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the second measure. The part features a single chord.
- Pratos:** Bass clef staff. Dynamics include *f* (forte) in the fifth measure. The part features a single note.

A *rit.* (ritardando) marking is present at the top right of the score, indicated by a dashed line.

# Trecho orquestral VI

O Beijo (1h 19m 50s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

**Moderato**

Sopros  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello  
Pratos

Sopros  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Timp.

Pno.  
Vln. I  
Vln. II

28

Sopros

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

Cym.

34

Sopros

Vln. I  
Vln. II

Vla.  
Vc.

Timp.

*mf*

# Für Elise

O Beijo (6ª aparição - 1h 21m 22s)

Ludwig van Beethoven  
Arranjo de Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flauta (Flute) and Violinos (Violins). The second system includes Fl. (Flute), Sop. orq. (Soprano Oboe), Vln. (Violin), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The third system includes Fl. (Flute), Trompete (Trumpet), Sax T. (Saxophone Tenor), Vln. (Violin), Vla. (Viola), and Vc. (Cello). The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *pizz.*, and *arco*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.



*Os Fuzis*







# Reco reco

Os Fuzis (15m 50s e 32m 33s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Reco-reco (mola) 



# Bendito do violeiro

Os Fuzis (45m 11s)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

Voz



Jo - sé a - qui tô no vos - sos - pés A - qui tô no vos - sos

7

Voz



pés Dá - me paz em al - ma De - us e Jesus de Na - za - ré

13

Voz



Quem qui - zer ju - dar na fé Se, a - pe - gue em São Jo - sé Se, a - pe -

19

Voz



gue em São Jo - sé É um san - to mi - la - groso De - us e Jesus de Na - za -

25

Voz



ré Os pés da Vir - gem sa - grada Um per - fei - to o - fe - rer Um - de...

# Tema Principal

Os Fuzis (3ª aparição - 5m 41s)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score consists of five staves. The first staff is for Viola (Vc.) and the second for Violoncello (Violoncelo). The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piece is in 3/4 time. The first staff begins with a *rubato* marking. The score features several triplet markings (indicated by a '3' under a bracket) and various rests. The second staff starts at measure 8, the third at measure 17, the fourth at measure 25, and the fifth at measure 32. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth staff.



**Transcrições e reduções em notação musical  
das composições presentes nos discos**





# Coisa nº 5

(Coisas - Introdução)

Moacir Santos  
Redução de Lucas Bonetti

The musical score is arranged for a jazz ensemble. It features the following instruments and parts:

- Flauta (Flute):** Part 1 (measures 1-7) and Part 2 (measures 8-14, 15-21).
- Trompete B (Trumpet B):** Part 1 (measures 1-7) and Part 2 (measures 8-14, 15-21).
- Sax Alto e Tenor em uníssono (Sax Alto and Tenor in unison):** Part 1 (measures 1-7) and Part 2 (measures 8-14, 15-21).
- Trompa Trombone (Trumpet Trombone):** Part 1 (measures 1-7) and Part 2 (measures 8-14, 15-21).
- Sax Barítono Trombone Baixo Contrabaixo (Sax Baritone Trombone Bass Contrabass):** Part 1 (measures 1-7) and Part 2 (measures 8-14, 15-21).
- Percussão (Percussion):** Part 1 (measures 1-7) and Part 2 (measures 8-14, 15-21).

Key performance instructions include *f* (forte) and *>* (accent) markings. The percussion part includes specific notation for Cow bell and Congas. The score is divided into two systems, with measure numbers 8, 15, and 21 indicating the start of new sections.

# Coisa nº 5

(Coisas - parte A)

Moacir Santos  
Redução de Lucas Bonetti

The musical score is for the piece "Coisa nº 5" (Coisas - parte A) by Moacir Santos, reduced by Lucas Bonetti. It is written in 6/8 time and features four staves of instruments:

- Trompete Bb, Sax Alto, Trompa, Sax Tenor (Guitarra):** This staff uses a treble clef and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a series of chords, primarily triads and dyads, with some chromatic movement.
- Sax Baritono, Trombone:** This staff uses a bass clef and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Trombone Baixo, Contrabaixo:** This staff uses a bass clef and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a simple bass line with quarter and eighth notes.
- Percussão:** This staff uses a common time signature (C) and features a complex, syncopated rhythmic pattern with many accents.

Coisa nº 5  
(Coisas - parte B)

Moacir Santos  
Redução de Lucas Bonetti

Trompete Bb  
Sax Alto  
Trompa  
Sax Baritono

Sax Tenor  
Trombone

Trombone Baixo  
Contrabaixo

Percussão

The musical score is written in 6/8 time and B-flat major. The first staff (Trompete Bb, Sax Alto, Trompa, Sax Baritono) features a melodic line with a half-note rest in the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff (Sax Tenor, Trombone) has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes, with a *mf* dynamic marking. The third staff (Trombone Baixo, Contrabaixo) has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes, with a *mf* dynamic marking. The fourth staff (Percussão) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and a final measure with a chordal symbol.

Coisa nº 5  
(Coisas - solos)

Moacir Santos  
Redução de Lucas Bonetti

Solo

Flauta  
Sax Baritone  
Guitarra Contrabaixo  
Percussão

Fl.  
Sx. B.  
Gtr. Cb.  
Perc.

Gm7 Fm7  
mf

Fl.  
Sx. B.  
Gtr. Cb.  
Perc.

Bsus7 A7(5)

# Mãe Iracema

(The Maestro - Introdução)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Saxophone Alto, Saxophone Baritone, Vibrafone, Agogô, and Caxixi. The Saxophone parts enter in the fourth measure with a forte (*f*) dynamic. The Vibrafone part begins in the first measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Agogô part starts in the second measure with a piano (*p*) dynamic. The Caxixi part begins in the second measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system includes parts for Saxophone Alto (Sax. A.), Saxophone Baritone (Sax. B.), Vibrafone (Vib.), Agogô (Ag.), and Caxixi. The Saxophone parts continue with melodic lines, while the Vibrafone, Agogô, and Caxixi parts provide a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*, and performance instructions like "Segue similar".

13

Sax. A.

Sax. B.

Pno. *mf* *8<sup>va</sup>*

Vib.

Ag.

Caxixi

Tambor

*f*

18

Sax. A.

Sax. B.

Tbn. B.

Pno. *mf* *8<sup>va</sup>*

Vib.

Cb. *mf*

Ag.

Caxixi

Tambor

23

Sax. A.

Sax. B.

23

Tpt.

*mf*

Tbn. B.

*mf*

23

Pno.

(*S<sup>600</sup>*)

23

Vib.

23

Ag.

Caxixi

23

Tambor

Detailed description: This page of a musical score for 'Mãe Iracema (The Maestro)' contains eight staves. The top two staves are for Saxophones A and B, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a melodic line starting at measure 23. The third staff is for Trumpet (Tpt.) in treble clef, and the fourth is for Trombone (Tbn. B.) in bass clef; both are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff is for Piano (Pno.), with a treble clef staff containing a complex rhythmic pattern of eighth notes and a bass clef staff that is mostly silent. A dynamic marking of (*S<sup>600</sup>*) is placed above the piano staff. The sixth staff is for Vibraphone (Vib.) in treble clef, showing a series of slanted lines representing sustained notes. The seventh staff is for Agogo (Ag.) in a percussion clef, also showing slanted lines. The eighth staff is for Caxixi in a percussion clef, featuring a steady eighth-note pattern. The final staff is for Tambor in a percussion clef, with a sparse pattern of notes and rests.

# Coisa nº 9

(Coisas - parte A)

Moacir Santos  
Arr. Moacir Santos  
Adaptação: Lucas Bonetti

Musical score for Saxophone Alto, Guitar, Organ, Contrabass, and Percussion. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Saxophone Alto part starts with a *mf cantabile* marking and includes a first ending bracket labeled 'A'. The Guitar part features a *mp* marking and a *pizz.* marking. The Organ part has a *mp* marking. The Contrabass part has a *mf* marking. The Percussion part has a *mp* marking.

Musical score for S. Alto, Gtr., Org., Cb., and Perc. The score is in 4/4 time and B-flat major. The S. Alto part includes a first ending bracket labeled '1.'. The Gtr. part includes a first ending bracket labeled '1.'. The Org. part includes a first ending bracket labeled '1.'. The Cb. part includes a first ending bracket labeled '1.'. The Perc. part includes a first ending bracket labeled '1.'.



# Coisa nº 9

(Coisas - parte B)

Moacir Santos  
Arr. Moacir Santos  
Adaptação: Lucas Bonetti

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Trompete (Trumpet), Cello, Guitarra Contrabaixo Orgão (Guitar/Bass/Organ), and Percussão (Percussion). The second system includes parts for Tpt. (Trumpet), Vel. (Violin), Gtr. Cb. Org. (Guitar/Bass/Organ), and Perc. (Percussion). The score is in 4/4 time and features various musical notations such as dynamics (f), articulation (accents), and specific chord voicings (B, Bbm7, Eb(9), Ab7M, Ab6, Abm7, G7(b9), C7(b9)).

**System 1:**

- Trompete:** Melodic line starting with a second ending bracket and a box labeled 'B'. Dynamics include *f*.
- Cello:** Melodic line mirroring the trumpet part, also with *f* dynamics.
- Guitarra Contrabaixo Orgão:** Chordal accompaniment with voicings: B, Bbm7, Eb(9), Ab7M, Ab6.
- Percussão:** Rhythmic accompaniment with triplets in the first measure.

**System 2:**

- Tpt.:** Melodic line with a measure rest in the final measure.
- Vel.:** Melodic line with a measure rest in the final measure.
- Gtr. Cb. Org.:** Chordal accompaniment with voicings: Abm7, G7(b9), C7(b9). Includes a section for 'Orgão' with a specific melodic line.
- Perc.:** Rhythmic accompaniment with a measure rest in the final measure.

# Coisa nº 4

(Coisas - parte A)

Moacir Santos  
Redução de Lucas Bonetti

Musical score for measures 1-8. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features five staves: Flauta Trombone (top), Sax Alto Sax Tenor Trompa, Sax Baritone Trombone Contrabaixo, and Percussão (bottom). The Flauta Trombone part has a melodic line with triplets and slurs. The Sax Alto Sax Tenor Trompa part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. The Sax Baritone Trombone Contrabaixo part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Percussão part has a complex rhythmic pattern with many triplets. Dynamics include *f* and *mf*.

Musical score for measures 9-16. The score continues from the previous system. It features five staves: Fl. Tbn., Sax. A. Sax. T. Tpa., Sax. B. Tbn. B. Cb., and Perc. The Fl. Tbn. part has a melodic line with triplets and slurs. The Sax. A. Sax. T. Tpa. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. The Sax. B. Tbn. B. Cb. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Perc. part has a complex rhythmic pattern with many triplets. Dynamics include *f*.

Coisa nº 4  
(Coisas - parte B)

Moacir Santos  
Redução de Lucas Bonetti

The musical score is arranged in five systems. The first system includes parts for Trompete B $\flat$ , Sax Alto, Sax Tenor/Trompa/Trombone, Sax Baritone/Trombone Baixo/Contrabaixo, and Percussão. The second system includes parts for Tpt. B $\flat$ , Sax. A., Sax. T./Tpa./Tbn., Sax. B./Tbn. B./Cb., and Perc. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats. Dynamics include *f* and *mf*. Percussion features a consistent triplet pattern. A note for the Sax. T. part indicates 'Tbn B. entra no naipe:'.



27 Tpt. B $\flat$  *To Coda* Improviso

27 A. Sx. *To Coda*

27 Gtr. *To Coda*

27 Cb. *To Coda*

27 Atab. *To Coda*

35 Tpt. B $\flat$

35 Gtr. Improviso

35 Cb.

35 Atab.

43 Tpt. B $\flat$  *D.S. al Coda*  $\oplus$  solo ad lib

43 Gtr. *D.S. al Coda*  $\oplus$

43 Cb.

43 Atab. *D.S. al Coda*  $\oplus$



Coisa nº 2 (Coisas)

Musical score for measures 29-38 of 'Coisa nº 2 (Coisas)'. The score includes parts for T. Sax. 1, Hn., Tbn. 1, Vib., Gtr., Pno., Cb., and Bat. The guitar part includes chord markings: B/B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>m7(11), G7/B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>m/B<sup>b</sup>, and B<sup>b</sup>maj7. Dynamics include *p* and *mf*.

Musical score for measures 39-48 of 'Coisa nº 2 (Coisas)'. The score includes parts for Vib., Gtr., Pno., Cb., and Bat. A section marker 'B' is present at the beginning of the Vib. part. First and second endings are indicated for the Vib., Gtr., and Cb. parts.

Coisa nº 2 (Coisas)

**C**

Fl. *f*

B<sup>b</sup> Tpt. 1 *mp* *mf*

A. Sax. *f*

T. Sax. 1 *mp*

Hn. *mp* *mf*

Tbn. 1 *mp* *mf*

Vib.

Gtr. B/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m7(11) G7/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>m/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m7

Pno. *mf*

Cb.

Bat. 3



Coisa nº 2 (Coisas)

57

Fl.

B<sup>b</sup> Tpt. 1

A. Sx.

T. Sx. 1

B. Sx.

Hn.

Tbn. 1

Tbn. 4

Gtr.

Pno.

Cb.

Bat.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

B/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>u7(11) G 7/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>m/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>maj7

3

Coisa nº 2 (Coisas)

**D**

B♭ Tpt. 1  
*mf*

A. Sax.  
*mf*

T. Sax. 1  
*mf*

Hn.  
*mf*

Tbn. 1  
*mf*

Gtr.  
*mf*

Cb.  
*mf*

Bat.  
*mp*

75

B♭ Tpt. 1

A. Sax.

T. Sax. 1

Hn.

Tbn. 1

Vib.

Gtr.  
*p*  
B/B♭ B♭m7(11) G7/B♭ E♭m/B♭ B♭maj7

Pno.  
*mf*

Cb.

Bat.

Coisa nº 2 (Coisas)

**E**

Fl. *f*

Vib.

Pno. *mp*  
 B<sup>b</sup>m7 C/B<sup>b</sup> B/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> B/B<sup>b</sup> B 6/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>M B<sup>b</sup>6 B/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m7(11) G 7/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>m/B<sup>b</sup>  
 Impro

Cb.

Bat.

**F**

Fl. *f*

B<sup>b</sup> Tpt. 1 *f*

A. Sx. *f*

T. Sx. 1 *mp*

B. Sx. *mf*

Hn. *f*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 4 *mf*

Vib.

Gtr. *p*  
 B/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m7(11) G 7/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>m/B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>M B<sup>b</sup>6

Pno. *mf*  
 B<sup>b</sup>M B<sup>b</sup>6

Cb.

Bat.

Coisa nº 2 (Coisas)

7

Musical score for measures 107-114. The score includes parts for B. Sax., Tbn. 4, Vib., Pno., Cb., and Bat. The dynamics are marked *mp*. The B. Sax., Tbn. 4, Pno., and Cb. parts feature melodic lines with accents and slurs. The Bat. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

Musical score for measures 115-118. The score includes parts for Fl., B♭ Tpt. 1, A. Sax., T. Sax. 1, and Bat. The dynamics are marked *mf*. The Fl., B♭ Tpt. 1, A. Sax., and T. Sax. 1 parts feature melodic lines with accents and slurs. The Bat. part is marked "Solo bateria" and features a rhythmic pattern of eighth notes with a wavy line above it.

# Paraíso

## Choros & Alegria

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Sax Alto: A 

Sopros

Piano

Contrabaixo

Bateria

7

Sax Alto + Trompete:

7

7

7

7

13

Naípe de sopros:

13

13

13

13

Paraíso (Choros & Alegria)

2

19

Sax Alto + Trompete:

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

25

Naípe de sopros:

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

31

To Coda

Sax soprano + flauta:

Sopros

To Coda

Pno.

To Coda

Cb.

To Coda

Bat.

Naípe de sopros:

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

Sopros

Pno.

Cb.

Bat.

D.S. al Coda

Sax Alto + Trompete: rit. -----

# Jequié

(Carnival of Spirits)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

Sax Alto: **A**

Sax Alto + Clarinete:



Flauta: **B** Clarinete:

Sopros

Pno. E.

Bx.

Bat.

20

28

34

# Bluishmen

(The Maestro)

Moacir Santos  
Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is divided into four systems. The first system is for Piano, with a dynamic marking of *mf*. The second system is for Pno. (Piano), featuring a *8va* (octave) marking. The third system includes Trompa (Trumpet) and Tpa. (Trumpet) parts, with a *mf* dynamic marking and a *8va* marking. The fourth system is for Perc. (Percussion), with a note: "Sonoridade metálica de pratos e chocalhos, sem padrão rítmico definido:" (Metallic sound of cymbals and shakers, without a defined rhythmic pattern). The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, dynamic markings, and articulation marks.

Bluishmen (The Maestro)

17

Tpt.  
Tpa.

Pno.

Perc.

21

Tpt.  
Tpa.

Pno.

Perc.

25

Tpt.  
Tpa.

Pno.

Perc.

29

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.

Trompete (8va acima) +  
Trompa:

*mf*

Continua sonoridade anterior,  
acrescenta-se gradualmente fills nos tambores:

33

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.

37

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.

41

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.

Bluishmen (The Maestro)

45

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.

49

Tpt.  
Tpa.

Sopros

Pno.

Cb.

Perc.



## **ANEXO**





**DVD's com filmes completos e trechos extraídos**