

GANGA-ZUMBI: ANÁLISES E PERSPECTIVAS SOBRE A CANÇÃO

GANGA-ZUMBI SONG: ANALYSIS AND OUTLOOK

Pedro de Grammont e Souza
Universidade de São Paulo
pedrogosuz@usp.br

Resumo

Ganga-Zumbi é um trabalho que analisa, partindo de uma perspectiva histórica, semiótica, rítmica e harmônica, a canção mineira contemporânea *Ganga-Zumbi*. Esta canção – composta por Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro – evidencia um arquétipo da cultura brasileira em uma síntese que traz, em si, muitos elementos rítmicos, ritualísticos e cancionais, contando a história de um de seus personagens históricos, Zumbi dos Palmares. Têm-se por “contemporâneo” um recorte que se estende aos últimos vinte anos, e “mineiro”, um objeto centrado em sua capital, o que – de certa forma – representa eixos identitários e de produção do estado.

Palavras-chave: Ganga-Zumbi; Análise Cancional; Canção; Semiótica da Canção.

Abstract

Ganga-Zumbi is a work that analyzes, from a historic, semiotic, rhythmic and harmonic perspective, the contemporary Minas Gerais song *Ganga-Zumbi*. This song – composed by Sérgio Santos and Paulo César Pinheiro – highlights an archetype of Brazilian culture in a synthesis that brings in itself many rhythmic, ritualistic and song elements, telling the story of one of its historical characters, Zumbi dos Palmares. We delimit “contemporary” in a time lapse that extends to the last twenty years, and “mineiro”, to an object centered on its capital, which – in a certain way – represents the identity and production axes of the state.

Keywords: Ganga-Zumbi; Cancional Analysis; Song; Song Semiotics.

Introdução

Pensamos que o cantautor brasileiro, em sua complexidade, é o reflexo de uma cultura que teve profundo enlace com a canção. O canto tematizado vem desde nossos primórdios para mediar, através da arte, os diversos espaços sócio/culturais do país, e tem, na figura do cantautor, um grande representante.

A obra *Ganga-Zumbi* foi escolhida, primeiro, por sua execução em um formato mais seminal: violão e voz. Esse formato promove uma apresentação do universo composicional de forma sintética, o que produz cores que, muitas vezes, são desdobradas, posteriormente, com maior densidade instrumental.

Segundo, por ser uma obra composta nos últimos vinte anos, estabelecendo, neste eixo, uma produção que pode se destacar como contemporânea, e que ainda carece de pesquisas que a analisem enquanto objeto.

Terceiro, a escolha se dá também por sua localização no estado de Minas Gerais, mais especificamente na cidade de Belo Horizonte, por saber o quanto a cidade tem sido importante como núcleo de militância, trabalho e obras em prol da canção nos últimos anos.

1. CONSIDERAÇÕES ACERCA DE GANGA-ZUMBI

1.1. Sérgio Santos - Compositor¹

Filho das colinas do sul de Minas, Sérgio Corrêa dos Santos, mais conhecido como Sérgio Santos, é um cantautor, compositor e arranjador mineiro nascido em Varginha, MG, em 1956. Lá, no sul de Minas, o compositor consolida sua relação com a música e conhece ritos e práticas afro-brasileiras - como rituais de congado, reizado, etc. Essas práticas vêm como um prenúncio de suas futuras escolhas composicionais.

¹ Todas as informações deste perfil estão presentes na entrevista do programa *Arte no Ar*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=a7-1GuTHPFY&t=8s>. Acesso em 07 jul.2018.

Nessa primeira infância vem também os primeiros encontros com o violão, instrumento que é catalisador de sua obra.

Sua adolescência e juventude são fortemente marcadas por um esporte, o basquete, que Sérgio considera um dos pilares para sua relação com a coletividade e integração. Essa relação é determinante em sua obra, que tece muitas parcerias. Seus parceiros vão de um grupo de instrumentistas que o acompanha desde o princípio de sua carreira, até os letristas com os quais desenvolve composições.

Sua estréia no coro de *Missa dos Quilombos*, trabalho de Milton Nascimento foi o marco inicial em sua carreira musical e o faz afirmar, até hoje, sua relação intensa com o trabalho de Milton, citando-o como um dos maiores representantes de quem faz música em Minas.

Suas referências são marcadas por nomes diversos, dentre eles, Edu Lobo, Dori Caymmi e Toninho Horta. Isso o faz um compositor com fácil trânsito entre gêneros.

Sua assinatura é característica e tem profunda influência cultural afro-brasileira. Essa relação é profunda e diversa, e o conecta desde os congados e jongos até frevos e maracatus, tecendo diversas leituras acerca dessa brasilidade através do conjunto violão e voz, seja em temas instrumentais ou em sua principal produção, a de canção.

Seu principal parceiro é Paulo César Pinheiro. Em parceria com o letrista, já tem compostas mais de 250 canções.

1.2. Paulo César Pinheiro - Letrista²

Paulo César Pinheiro, nascido e criado no Rio de Janeiro, desde 1949, é um letrista que atravessa a MPB em uma porção importante de sua história, tendo parcerias com mestres como Pixinguinha, Chico Buarque, Edu Lobo, Dori Caymmi, dentre outros. Essa produção o configura hoje como um dos principais letristas do país, sendo sua produção vasta: ela abrange um cancionário com mais de duas mil

2 Todas as informações sobre Paulo César Pinheiro estão presentes no livro: CAMPOS, Conceição. *A Letra Brasileira de Paulo César Pinheiro - Uma Jornada Musical*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2009.

e quinhentas canções, com mais de cem parceiros, tendo cerca de novecentas canções gravadas por mais de quinhentos intérpretes, mas sua habilidade com as palavras se estende desde letras de canções a dramaturgias, passando por livros de contos e romances.

Diz-se que Pinheiro tem o dom de travestir-se de outros personagens viventes de outras culturas e tempos. Já houve até livros que localizaram sua obra por produção regional do país, o que faz com que - em seu cancionário - se encontrem diversos gêneros musicais e temáticas distintas, que cobrem a diversidade brasileira do norte ao sul do país.

É essencial frisar a conexão de Paulo também com a afro-brasilidade. Essa é uma temática recorrente, talvez a mais, em sua vasta produção.

1.3. Análise da Obra

Para analisar a canção, consideramos essencial estabelecer um fonograma no qual se insere o objeto analisado. Para tanto, foi escolhido o fonograma (apenas áudio, sem vídeo) da execução de *Ganga-Zumbi*, apresentada por Sérgio Santos em um material audiovisual gravado durante a *Mostra Cantatores*³, realizada em dezembro de 2014.

Em cada fonograma, existem características interpretativas intrínsecas às escolhas daquele momento. Isso faz com que algumas questões musicais existentes na execução escolhida se alterem frente ao fonograma de sua apresentação em 2002, no disco "África", de Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro (formato mais difundido, por estar comercialmente disponibilizado). O áudio que escolhemos, em formato solo, possibilita nuances e coloridos tão singulares que permitem pensar o íntimo da canção em suas coloraturas. Por isso, a atual análise deste formato.

3 A Mostra Cantatores é um evento que ocorre em Belo Horizonte, e tem como mote a ideia de apresentações solo de cantatores, termo de cunho latino americano que designa compositor/cantor/autor. Sérgio Santos foi convidado a participar do evento em sua terceira edição. Gravação realizada em Belo Horizonte em dezembro de 2014 e veiculada na plataforma digital youtube em julho de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=YNwclYfJHBk>. Acesso em 10/10/2019.

LETRA

Rei Ganga Zumba foi, foi ver rei congo | Depois da calunga, além do
mar
Foi, foi pro canjerê de Zambiapongo | no terreiro grande de Oxalá
Rei Ganga-Zumba foi, foi pra Aruanda | mas foi Zâmbi quem mandou
chamar
Quem olha a lua branca de Luanda | Vê Ganga-Zumbi no se Gongá
Cadê Zumbi, meu Ogum-de-lê
Cadê Zumbi, meu Mutalambô
Cadê Zumbi, Olorum Didê | meu Sindorerê,
Que ele Aruandô

1.3.1. Origem e História

Ganga-Zumbi é uma música composta por Sérgio Santos e letrada por Paulo César Pinheiro lançada em 2002 no Álbum “África”. Esse álbum é um marco na produção nacional e na música mineira contemporânea, que tem em Sérgio Santos um de seus representantes.

África sintetiza, em produção contemporânea, as origens e interseções da música brasileira - de origem mestiça - com o coração de seus ritmos. Nas palavras de Sérgio Santos⁴, “se você é brasileiro e vai pesquisar ritmos a fundo, você fatalmente vai chegar à sua origem: a África. Portanto, a África foi meu ponto de chegada e não de partida.” A força e a diversidade composicional de Sérgio Santos, somada à síntese de Paulo César Pinheiro sobre a identidade cultural de nosso país em suas origens africanas, propiciam mais uma obra de referência no gênero para o cancioneiro popular.

A canção narra uma história que envolve grandes personagens, *gangas*⁵, da cultura afro-brasileira. *Ganga-Zumbi*, sobrinho de Ganga-Zumba⁶, é reconhecido como o primeiro grande revolucionário a quebrar a lógica de acordos abusivos entre os quilombolas e os portugueses,

4 Entrevista concedida ao programa *Arte no Ar*, disponível na plataforma digital youtube, em <<https://www.youtube.com/watch?v=a7-lCuTHPFY&t=8s>> Acesso em 07/06/2018.

5 [etim.] *Quimbundo* - **gêge**, feiticeiro ou sacerdote, em sociedades tribais do Congo.

6 *Ganga-Zumba*, considerado por muitos o primeiro chefe do quilombo dos palmares.

contestando-os fortemente e se posicionando contra qualquer acordo que pudesse submeter os quilombos a Portugal. O segundo líder tratado é *Rei-Congo*, que foi também chefe de um dos quilombos, e é extremamente conhecido por suas habilidades de cura⁷. Na umbanda, virou “Pai Francisco”, o que, possivelmente, deu origem aos pretos velhos.

A ideia central desta letra de Paulo César Pinheiro mostra *Ganga-Zumba* buscando a cura com *Rei-Congo*, recorrendo ao grande criador da nação angola, *Zâmbi*, em um terreiro de *Oxalá*. *Ganga-Zumba* teve uma desavença com *Zumbi*, em Palmares, por ter tentado acordar com os portugueses uma espécie de ‘liberdade submissa’ a Portugal. *Ganga-Zumba* morre, e deixa como legado para *Zumbi*, seu maior general, a luta pela qual ele já não se sentia disposto a lutar. *Zumbi* usa todos os seus esforços para lutar contra a submissão. Ele luta até a morte e se eterniza como mito, símbolo nacional do combate ao racismo.⁸

A confluência desses episódios é uma história de grande força para a perpetuação da cultura afro-brasileira no Brasil. Tendo esse contexto, a letra trata de colocar *Zumbi*, por seus feitos, em um altar (*gongá*) na lua de *Luanda*⁹. O narrador conclui, depois de muito perguntar onde estava *Zumbi*, que ele havia - enfim - “*aruandado*”. A palavra é derivada de *Aruanda*, local análogo ao ‘Éden’ católico (‘Olimpo’ grego, ou ‘Valhalla’ nórdico), na umbanda e no candomblé. Nesses cultos, *Aruanda* é o reino sagrado dos Orixás.

Esses fatos são permeados de dúvidas historiográficas em que alguns historiadores se referem a *Zumbi* e seu tio, *Ganga-Zumba*, como sendo o mesmo personagem. Têm-se por essa canção que ela foi pautada na ideia de que *Ganga-Zumbi* e *Ganga-Zumba* são o mesmo.¹⁰ A canção escolhida para a análise vem contar a viagem de *Zumbi*. Esse momento em que ele sai do plano terreno e passa a viajar para o plano astral. Para *Aruanda*.

7 Ele pode ter sido um dos símbolos a personificar e perpetuar, muito depois, os pretos-velhos na umbanda.

8 Todas as informações contadas nesse ciclo cronológico se encontram em REIS, Andressa Mercês Barbosa dos; *Zumbi: historiografia e imagens*, Dissertação, Franca: UNESP, 2004.

9 O dia da morte de *Zumbi*, 20 de novembro, foi usado para representar o *Dia Nacional da Consciência Negra*.

10 Muito se discute sobre a confluência desses aspectos que marcam a historiografia de *Zumbi*, que - assim como a maior parte dos heróis brasileiros - pode ter sido mitificado em muitos de seus aspectos. Considerando isto, grande parte da letra e, conseqüentemente, da análise, vão se utilizar do personagem *Zumbi*, presente no imaginário brasileiro. *Zumbi* tanto como *Ganga-Zumbi*, quanto como *Ganga-Zumba*.

1.3.2. MACROFORMA E FORMA

A macroforma do fonograma analisado foi seccionada em nossa análise da seguinte maneira:



Fig. 1 - Macroforma em Ganga-Zumbi.

Fonte: elaboração própria

Cuja forma derivada é:



Fig. 2 - Forma em Ganga Zumbi.

A canção é modal/tonal, sobre o eixo de Si Mixolídio, e é formada por duas sessões, denominadas [A] e [B]¹¹. A parte [A] é composta de quatro períodos, sendo dois deles rerepresentados em [A'], enquanto [B] é composta por um período único, repetido duas vezes. Essas partes têm um interlúdio que conecta sua exposição e reexposição que, nada mais é do que a apresentação do violão de [A]. Sua coda também reside numa rerepresentação do motivo rítmico-harmônico presente no violão de [A], sob a voz que improvisa e promove um ralentando até o fim.

Tal forma ([Introdução] - [tema] - [interlúdio] - [reexposição] - [Coda]) tem um caráter de assertividade com relação à canção que nos é apresentada, pois a expõe novamente. Essa característica de exposição/reexposição é extremamente recorrente na música popular brasileira.

No violão desta canção, notas soltas se misturam com notas presas sem que o efeito de dissonância gerado seja um elemento central. A ideia é mais um efeito de proximidade tímbrica, o que gera extensões nos acordes propostos, mas também produz - através da característica idiomática própria do violão - caminhos que combinam uma tessitura próxima com a mesma nota tocada em diferentes regiões do instrumento e que remetem a um idiomatismo fortemente polirrítmico, que remete a congas, kalimbas, etc.

A polirritmia é uma característica marcadamente africana, e é justamente o tipo de pesquisa que norteia o trabalho do compositor Sérgio Santos em parceria com Paulo César Pinheiro para essa música, que está presente no disco “África”, de 2002. Os universos musicais explorados buscam essências e cores de cunho idiomático característico do continente africano, tanto em suas particularidades, quanto em sua diversidade.

1.3.3. INTRODUÇÃO

A introdução, no caso de *Ganga-Zumbi*, tem um dever de ambientação. É apresentado um ritmo que se repete, cuja acentuação

11 Sempre que for designado um elemento da forma, ele aparece em maiúsculas, e entre chaves. Ex: [A], [B], [C], etc.

reside em *diades* (pseudo-acordes de dois sons) que evidenciam a fórmula de compasso de cinco pulsos, e que introduzem o universo modal que será desenvolvido no decorrer da primeira sessão.

Sua exposição apresenta uma nota pedal, a nota *si*, que costura todas as diades, deixando clara a tônica modal da canção, que está sobre *si* e, sobretudo, trazendo um forte violonismo, por ser essa nota (*si*) pedal - uma corda solta executada no violão.

Intro de Ganga-Zumbi



Fig. 3 - Intro de *Ganga Zumbi*
Fonte: elaboração própria (2018).

1.3.4. TEMA PARTE [A]

A canção, em [A] tem um compasso de métrica ímpar, 5/4. Seu ostinato, que tem um ciclo de dois compassos, gera dois ritmos interdependentes. Quando separados em uma sobreposição de ritmos *guia*¹², temos:

12 O termo *ritmo guia* vem a ser amplamente utilizado por José Alexandre de Carvalho em seu livro *O Ensino do Ritmo na Música Popular Brasileira: uma metodologia mestiça para uma música mestiça*, trabalho de consistência suficiente para fixá-lo em um glossário musical nacional e que, por sua vez, se mostrou bem proveitoso para as presentes análises. A proposta vem como diferenciação de padrões rítmicos por local de origem. A grande maioria dos antropólogos, ao tratar de música africana, utiliza a denominação *timelines*. Já na música cubana (e latino-americana em geral), os teóricos, ao abordarem conceitos semelhantes, vão chamar tais padrões de *claves*. A ideia, portanto, é de uma nomenclatura brasileira para o tratamento desses padrões quando propostos ou executados no Brasil.

A em Ganga Zumbi

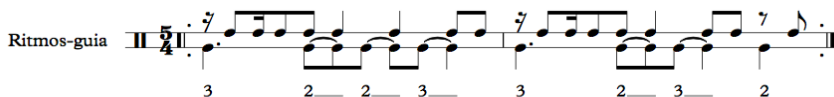


Fig. 4 -Ritmo guia de A em Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

Este quadro exemplifica a separação de duas vozes presentes no violão de Sérgio Santos, em [A]. Com presença marcante de estruturas rítmicas de matrizes africanas¹³, a textura da obra é fruto de ostinatos de acompanhamentos polirrítmicos somados à melodia. A resultante rítmica se dá por um ritmo guia formado por dois ritmos complementares, que transitam entre as cordas do instrumento. Esse efeito, gerado pelo toque do violão em cordas soltas combinadas com as cordas presas, remete o ouvinte a instrumentos de percussão (congas, atabaques, kalimba, etc.) que realizam a condução rítmico-harmônica para a melodia. Muito desse resultado se deve à qualidade intrínseca ao violão, que tem notas similares em várias regiões do instrumento¹⁴. Se pensarmos seu uso como uma imitação da textura gerada por percussões como atabaques ou congas, que têm uma tessitura pequena e uma centralidade na polirritmia, percebemos que é essencial poder tocar a mesma altura em cordas distintas e com diferentes timbres, pois esse efeito sintetiza

13 Dos muitos conceitos existentes para designar 'africano', e 'música africana' altamente insuficientes para designar as identidades múltiplas de um continente, temos, para o Ganês Kwabena Nketia que "O estudo da música africana é, ao mesmo tempo, um estudo de unidade e diversidade". Utilizaremos esse conceito como norte para pensar o trabalho. Para mais sobre essas conceitualizações e aspectos, ver José Alexandre de Carvalho, cap. 1, 1.1: África ou Áfricas (CARVALHO, 2011).

14 No violão, assim como em vários outros instrumentos, é possível tocar a mesma nota em diferentes cordas. Tomemos como exemplo um si 4. Essa nota pode ser tocada concomitantemente na sexta corda do violão na décima-nona casa, na quinta corda na décima-quarta casa, na quarta corda na nona casa e na segunda corda solta. Isso só para citar alguns exemplos.

a ideia desses tambores quando explorados timbristicamente, ou seja, tocados em diferentes regiões.

Se pegássemos esses ritmos guia e dividíssemos sua execução em instrumentos percussivos distintos, o resultado iria remeter-nos imediatamente a composições de cunho africano. Isso ocorre porque se sente que - ao fundo - se forma um ritmo guia. Esses ritmos são aqueles que conduzem todo o processo, como se atuassem como “via de regra” rítmica na música. Quando esses padrões mais elementares se agrupam em ciclos, são chamados de *timelines* ou *claves*. No Brasil, esses padrões foram traduzidos por Oliveira Pinto (2009) para serem chamados de *ritmos guia*.

No início da canção, ouvimos o violão como se entoasse um festejo de tambores. Esses tambores indicam movimento e reiteram o centro modal da música, que está em si (B) *mixolídio*. O mixolídio é um modo grego¹⁵ conhecido na música brasileira por sua utilização massiva na música nordestina.

Aqui, no entanto, suas cores estão a serviço de um outro propósito, o da movimentação entre a tônica modal (si) e seu sétimo grau (lá). Esse movimento sequencial produz em [A] um efeito de movimentação na categoria extensa |tempo|¹⁶, e indica longa viagem circular, na passagem de *Ganga-Zumbi*, ao morrer, do nosso mundo |espaço material| para o mundo de Aruanda |espaço etéreo|.

Essa viagem é descrita por um sujeito da enunciação |narrador-destinador| que se apresenta diante dos fatos. Esse sujeito de [A] é onisciente, e assiste ao que ocorre sem participação aparente.

Depois de estarmos familiarizados com o ritmo apresentado, ouvimos a melodia de *Ganga-Zumbi*. Sua primeira nota (que é a nota mais aguda e extensa de toda a seção, ou seja, sua |tonicidade maior|) está presente na palavra **rei**. Tal palavra entoada na |tonicidade

15 Modos construídos tendo como base a escala diatônica, separando-os por estrutura melódica de acordo com o começo em cada nota da escala, o mixolídio é o modo relativo à essa estrutura começando da quinta nota da escala diatônica maior, ou seja, da nota sol.

16 Entre barras | |, serão colocados conceitos e categorias da semiótica tensiva, de Anton Zilberberg.

maior] da canção evoca certo poder e importância, já que apresenta a voz na canção e anuncia um personagem: o rei, *Ganga-Zumbi*.

Essa nota está posicionada na nota [lá], e possui uma relação de sétima menor em relação a [si] a “tônica modal”¹⁷ da música. Essa sétima, onde o personagem está, indica uma quase ascensão, pois o coloca na última nota da escala antes de sua tônica modal, o que gera certa tensão, e demanda movimento. A frase que se segue indica essa movimentação: ***Rei Ganga-Zumba foi, foi ver Rei Congo, depois da calunga além do mar.***

De acordo com um gráfico de alturas proposto por Tatit, acrescido de suas relações de duração aproximadas, temos:

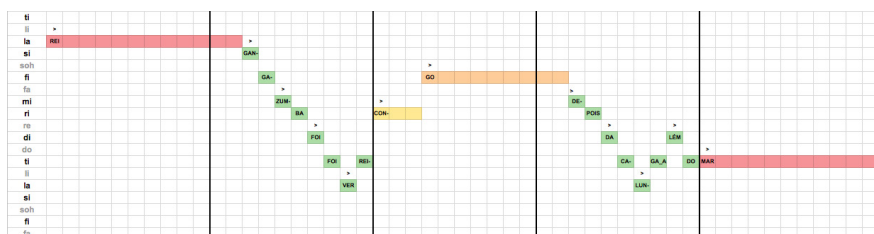


Fig. 5 –Gráfico semiótico de [A] em Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

Como podemos ver, no caso de [A] em *Ganga-Zumbi*, trata-se de um compasso de 5/4.

Esse gráfico, além de nos mostrar, sem a partitura, o “desenho” da melodia, facilita a visualização da relação contida no material cancional: letra+melodia.

Como podemos ver acima, a palavra **rei** assume o lugar de nota mais aguda e longa dentro da frase, e se destaca das outras no topo

17 Conceito amplamente usado por José Miguel Wisnik em “O Som e O Sentido”(1989), utilizado também nessa monografia.

da melodia. Outra nota com destaque de duração [passionalização] está na palavra **mar** que está no fim da frase, na região grave. Essa palavra coincide com a nossa tônica modal (si), e é uma nota muito longa também. Isso gera um efeito de polarização melódica partindo do agudo para o grave.

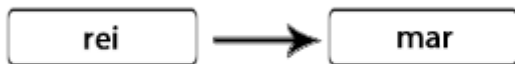


Fig. 6 – Rei—mar.

Fonte: elaboração própria (2018).

Claramente existe um personagem que quer traçar um caminho até o mar. Esse caminho se desenrola em um desenho que mostra uma trajetória com “altos e baixos” (movimentação melódica), formando um traçado particular de intensa movimentação em nossa “escala (escada) mixolídia”.

Entre os [actantes] **rei** e **além-mar**, existe uma visita. Quando *Ganga-Zumba* vai ver *Rei-Congo*. Essa “visita” acontece, melodicamente, no quinto grau de nossa tônica modal: na nota [fá sustenido], *confinalis* do modo e nota que gera certa estabilidade harmônica, mas ainda não traz um efeito conclusivo [asseveração] e que convida a uma movimentação, a “seguir caminhando”.

Rei-Congo é uma figura de importância central no terreno metafísico das religiões afro-brasileiras, pois foi um mestre quilombola que, por sua sabedoria, serviu como base para o surgimento da figura dos *pretos-velhos*. ‘Preto-velho’ é uma figura ancestral conhecida no universo brasileiro por suas habilidades com a magia, a cura e a sabedoria e que tem participação central em incorporações presentes na religião afro-brasileira da umbanda. Esse trecho da letra, pela citação de *Rei-Congo*, localiza a canção num período histórico anterior ao das religiões afro-brasileiras. Nas próximas frases da canção, ele especifica

muitos conceitos presentes nas três diferentes nações do candomblé¹⁸ predominantes no Brasil, as nações *Bantu*, *Jeje* e *Yorubá*.

Essa figura reside, melodicamente, no centro da frase, tanto no aspecto do ritmo (no terceiro compasso, em uma frase de cinco) quanto das alturas (a palavra ocupa um arpejo ascendente que está na gama de médios-agudos da frase). Como se “*Rei Congo*”, ou “*Pai Francisco*” fosse uma figura que ascende - um pouco abaixo de *Zumbi* - e que indica um eixo de transição, de travessia:

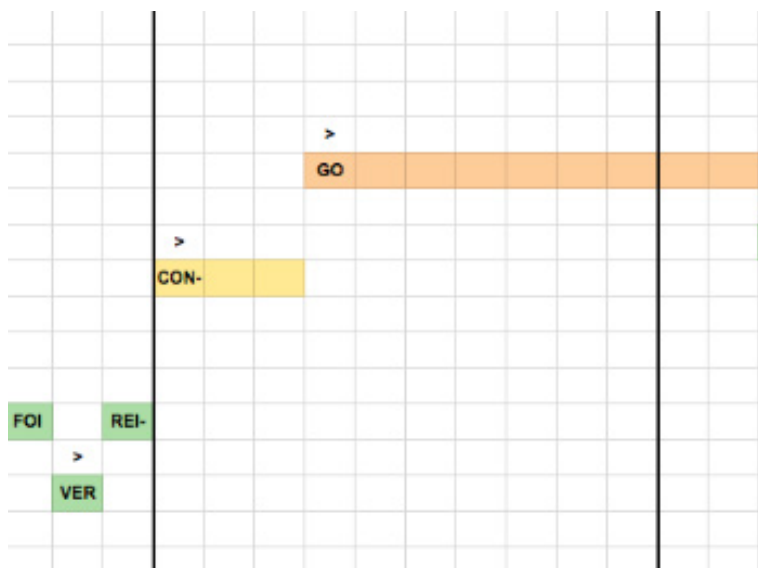


Fig. 7 – Gráfico semiótico “rei Congo” em Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

18 A palavra candomblé é de origem Bantu (do Kimbundu) e vem de uma junção das palavras KA- NDOMBE-MBELE que tem o significado de: Pequena casa de iniciação dos negros. Segundo alguns pesquisadores Candomblé seria ainda uma modificação fonética de Candombê, um tipo de atabaque usado pelos negros de Angola; ou que viria de Candonbidé, que quer dizer ato de louvar, pedir por alguém ou por alguma coisa. Ressaltamos que este culto da forma como aqui é praticado não existe na África, o que existe lá é o que chamamos de culto à orisá, ou seja cada região africana cultua um orisá, portanto a palavra candomblé foi uma forma de denominar as reuniões feitas pelos escravos para cultuar seus deuses, pois também era comum no Brasil chamar as festas ou reuniões de negros de Candomblé, devido seu significado em iorubá (NASCIMENTO, 2010).

Essa travessia *Ganga Zumba* tem que fazer. A última delas, no que está longe, depois da *calunga* (roda de magia), no além-mar: a morte.

Podemos extrair um pouco mais dessa frase, se pensamos um lugar de estabilização melódica com relação a sua posição na escala, que se localiza no sétimo grau nota [lá], nota de colorido mais particular do modo mixolídio em relação à escala maior tonal, onde está a palavra **rei**. Essa palavra está em um lugar de ascensão quase absoluta, tendo percorrido todos os graus presentes no modo, chegando ao sétimo grau, um tom abaixo da tônica modal.

Pode-se notar que a palavra **rei** está na nota mais aguda e que desce até a palavra **mar**. Essa movimentação melódica promove uma [distensão] e reafirma o lugar da morte, como se *Zumbi*, nesse caso, trilhasse todas as notas da escala até retornar à sua tônica que, ao invés de ocupar um lugar mais agudo, ocupa um dos mais graves. Essa sensação do movimento melódico nos remete a um descanso, uma resolução. Esse efeito na semiótica da canção é chamado de [asseveração]. Assim, temos na primeira frase um caminho melódico que se divide em eixos e tem um pico central importante, o que forma:



Fig. 8 - Rei—Congo—mar

Fonte: elaboração própria (2018).

Essa trajetória melódica indica três momentos passionais¹⁹ propostos, exatamente nesses três pólos, enquanto que, nos outros passos dessa trajetória, a figurativização²⁰ é evidente. Esse efeito normalmente está conectado com momentos de melodias entoadas de forma mais conjuntiva e que estão costurando o eixo temático da canção. Nesse caso, seus trechos de apresentam um número bastante diversificado de consoantes que, ao serem entoadas sequencialmente, e em tempos mais curtos (em verde, no quadro) expressam um período de movimentação no continuum [categoria extensa] da canção. É evidente a importância das informações presentes nos momentos passionais dessa canção, enquanto que em seus momentos figurativos, a proposta é a de um “preenchimento descritivo de ações” de seu eixo temático.

Assim, temos:

REI ganga zumba foi, foi ver rei CONGO depois da calunga além do MAR

Fig. 9 - Texto de [A] em Ganga Zumbi

Fonte: elaboração própria (2018).

Outro dado curioso é a simetria dessa sequência, as melodias presentes em A são iguais em todos os seus trechos, alterando a letra proposta dentro de cada um deles. Esse recurso [tematização] enriquece ainda mais a canção, pois promove uma assimilação da melodia pelo ouvinte e, dentro dela, uma valorização do que está sendo dito. Da fala, que tem diversos recortes linguísticos para o mesmo segmento melódico criando, assim, diversos efeitos figurativos.²¹ Esses recortes, ainda que dentro da mesma melodia, diversificam o fraseado proposto em suas subdivisões internas:

19 Conceito proposto por Luiz Tatit em seu livro *Musitando a semiótica* (1998). É um lugar que indica a estabilidade, o descanso, a pausa presente no movimento, que está presente na canção em notas mais longas, que se prolongam através de suas vogais.

20 Conceito que, na teoria da semiótica da canção, se coloca quando o canto se aproxima mais dos recursos entoativos, afeitos à fala. (TATIT, 1998).

21 Esses efeitos entoativos, são amplamente discutidos por Luiz Tatit em seu artigo “*Reciclagem de falas e musicalização*” (2014, p. 255).

REI Ganga Zumba foi, / foi ver **REI CONGO** / depois da calunga / além do **MAR**
FOI / foi pro canjerê de za**MBIAPONGO** / no terreiro grande de **OXALÁ**
REI Ganga Zumba foi / foi pra **ARUANDA** / mas foi Zâmbi quem mandou **CHAMAR**
QUEM olha a lua branca de **LUANDA** / vê Ganga Zumbi no seu **GONGÁ**

Fig. 10 – textos dos períodos de [A] em Ganga Zumbi:

Fonte: elaboração própria (2018).

Mantendo os aspectos analisados na primeira frase de A, vemos uma reiteração de padrões de polarização temática em sua segunda frase, como se *Zumbi* [sujeito actante] estivesse, nas duas primeiras frases da canção indo em direção a algo [objeto de desejo] ou algum lugar que está além dos elementos apresentados:



Fig. 11 – Rei Ganga—Rei Congo—Mar

Fonte: elaboração própria (2018).



Fig. 12 – Foi—Zambiapongo—chamar

Fonte: elaboração própria (2018).

Esse efeito faz com que o sujeito entoadado, *Ganga-Zumba*, passe por vários lugares [categorias intensas], ainda terrenos - o quilombo de *Rei Congo*, o canjerê de *Zambiapongo*, o terreiro de *Oxalá* -, todos com forte conexão com o espiritual. Isso sugere um trânsito do personagem entre diferentes rituais, em uma alusão a sua incorporação ou materialização em diferentes terreiros, para anunciar sua partida.

Quando vemos uma alteração na ordem de elementos da frase, seus objetos de passionalização estão localizados em uma chegada na chegada ao paraíso, o que não justifica completamente a situação, pois tal chegada foi injusta, dada a morte de Zumbi em batalha, mas que é justificada pelo narrador:

REI Ganga Zumba foi / foi pra ARUANDA / mas foi Zâmbi quem mandou CHAMAR

Fig. 13 - Texto de [A/3] em *Ganga Zumbi*
Fonte: elaboração própria (2018).

Nesse momento, podemos ver a movimentação do personagem [actante] se encerrando no meio da frase, quando *Ganga-Zumbi* [sujeito] chega em *Aruanda* [destino final], e o pólo oposto [asseveração, distensão, estado de relaxamento] se coloca na justificativa, de que foi *Zâmbi*, o deus supremo do candomblé de nação angola, quem chamou *Zumbi*. Esse trecho indica a dupla sensação [nível fórico] do acontecimento. O tormento pelo fim da vida [euforia], visto que *Zumbi* foi para *Aruanda*. E a calma [disforia], presente na justificativa de *Zâmbi*, que o chamou.

Nessa estrofe, o fato da palavra *Aruanda* estar no quinto grau indica uma menor ascensão tensiva, com a ideia da morte de Zumbi, pois sua distensão real está na justificativa do chamado de *Zâmbi* (Mawu, Sindorerê), seu deus. Quando se diz que *Zâmbi* o chamou, essa ideia movimenta a melodia novamente a um relaxamento, deslocando-a, no desenho melódico, para sua tônica modal, a nota si.

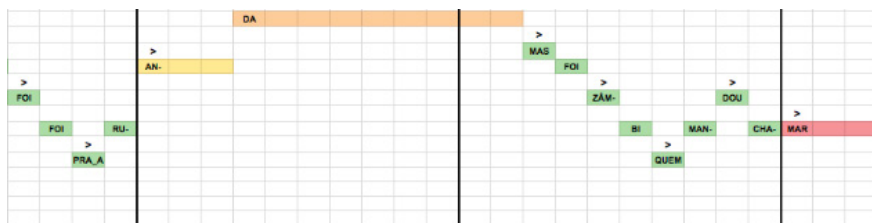


Fig. 14 – Gráfico de [A/3] em *Ganga Zumbi*.
 Fonte: elaboração própria (2018).

Quando chega a próxima frase, Ganga-Zumbi já está devidamente “*arundado*”, estabelecendo-se como memória da força e luta contra o racismo. E o comentário expresso é de seu narrador celebrando a estabilidade [relaxamento] dos fatos, onde ele ascende Zumbi a seu altar, a lua de sua terra natal, Luanda.

Essa estrofe indica uma conclusão que, na interpretação de Sérgio Santos, alcança um grau conclusivo na seção com alto índice de asseveração, assertividade.

QUEM olha a lua branca de LUANDA / vê Ganga Zumbi no seu GONGÁ

Fig. 15- Texto de [A/4] em *Ganga Zumbi*
 Fonte: elaboração própria (2018).

É interessante notar que nessa passagem - temos uma insistência temática que tem quatro seções com frases melódicas de prossecução (pergunta) e asseveração (resposta). Essas frases são subsequentes e idênticas, o que gera um efeito de reiteração melódica [tematização] que, no quarto período, já é mais que familiar ao ouvinte. A frase conclusiva, que se altera sutilmente na rítmica, tem importância central nos fatos apresentados, mostrando uma espécie de desestabilização na tematização melódica. Esse efeito dialoga diretamente com a ordem das frases, como se estivéssemos ainda em um terreno desconhecido no momento em que ouvimos a melodia na primeira vez, quando Zumbi ainda percorre seu trajeto. Na última vez que essa melodia é entoada, o ouvinte se prepara para ouvir a rítmica igual e não ouve

[parada da parada], assimilando – por fim – a informação da morte de Ganga-Zumba.

Assim, a trama apresentada em [A] teve seu desenvolvimento [termo complexo tensão] (a caminhada de Zumbi por diferentes terreiros, territórios místicos [contenção] do candomblé), apresentou um ápice [retensão]: a chegada de Zumbi em *Aruanda* (*Rei Ganga-Zumba foi, foi pra Aruanda*); uma posterior conformação desse estado [distensão] (*foi Zâmbi quem mandou chamar*) e sua atualização na posteridade [relaxamento]: o estabelecimento de seu altar na lua de Luanda. Curiosamente, esses quatro estados podem ser diretamente confrontados com os “modos presentes na categoria complexa tensão” propostos por Zilberberg (TATIT, 2007):



Fig. 16 – termo complexo [tensão].
Fonte: (TATIT apud ZILBERBERG, 2007).

A morte de Zumbi é uma [realização], sua posterior caminhada rumo a *Aruanda* é uma [potencialização], a chegada recente ao paraíso do candomblé é uma [virtualização], e seu posterior estabelecimento na lua de Luanda é uma [atualização]. Temos aí uma “tétrade” de estados semióticos, onde um sujeito se relaciona com cada diferente estágio do relato de sua trajetória espiritual.

Essa trajetória se relaciona de forma direta à harmonia proposta por Sérgio na estrutura ampla da seção, uma vez que a canção se estrutura no modo mixolídio que, no [A] dessa canção, é pensado

por sobre sua tônica, si, e pressupõe um grande acorde com sétima perpassado por movimentos melódicos (nas vozes da harmonia) que sugerem outros pequenos acordes que se inserem à esse grande acorde.

Em [A] de *Ganga-Zumbi*, temos dois grandes acordes (ou inversões do mesmo acorde), que se desenrolam em frases melódicas de tensão/resolução, e que são, em sequência, o acorde de B7(4/9) e o acorde de A(9), acordes respectivos de oitavo e sétimo grau do modo. A apresentação e reincidência desses intervalos é o que gera - na tematização proposta pelos ostinatos - um efeito de *afastamento/aproximação* de sua tônica modal.

Esse efeito costura o trecho [A], como que antevendo seus movimentos, tendo em sua estrutura uma dimensão de prossecução constante, que traz, por um lado, a ideia de um desprendimento terreno do corpo, ainda arraigado nas lutas da terra e, por outro, o constante movimento rápido, peremptório e vertiginoso que *Ganga-Zumba* faz ao ascender à *lua de Luanda*.

PARTE [B]

A canção, em [B], já apresenta um compasso de métrica par, 4/4. Isso gera um efeito de estabilização que é automaticamente sentido quando escutamos a peça. Ao chegar no chão completamente, sentimos seu ostinato, que tem um ciclo de um compasso, e continua a gerar dois ritmos interdependentes. Quando separados em uma sobreposição de ritmos guia, temos:

B em Ganga Zumbi



Fig. 17 Ritmo guia de [B] em *Ganga Zumbi*.
Fonte: elaboração própria (2018).

Essa virada de ritmo traz um aspecto de contraposição essencial ao ritmo do ostinato inicial [A], que traz valores de suspensão do chão. Ao estabilizar o ritmo, a canção ganha um caráter de colocar o ouvinte em contato com o novo ritmo guia, muito através da tentativa de identificação. O ritmo guia grave, no ostinato presente em [B], apesar de não ter um paralelo exato na música brasileira, nos remete a diversos ritmos afrobrasileiros, como o jongo, o maculelê, etc. Isso aproxima o ouvinte do objeto, da sensação rítmica de estabilidade. Esse efeito vem com a sensação rítmica num compasso quaternário [4/4]. Em *Ganga-Zumbi* esse compasso vem com [B] para trazer o ouvinte ao mundo terreno, encarnado, em contraposição com o 5/4 presente em [A], que sugere o mundo astral, etéreo, sem uma sensação evidente de chão.

O efeito gerado por isso é o de se ter os pés no chão, uma assertividade categórica. É surpreendente esse processo no que tange às soluções impressas pela trama da narrativa da canção. Neste momento narrador [destinador] sai de cena, e se apresentam outras vozes, de personagens não oniscientes, ao discurso. Esses personagens [actantes] - por não saberem o que ocorreu a Zumbi - começam a apelar para suas entidades protetoras. Tal efeito é reforçado por uma ampla tematização e figurativização, que combina com o aspecto de estabilidade rítmica (de acordo com o ritmo guia apresentado), e que propõe movimentos interessantes:

28

T. solo

Ca-dê Zum - bi meu O-gum - de Lê Ca-dê Zum

Vi. B^{7(4/9)} B^{7(4/9)} B^{7(4/9)}

31

T. solo

bi meu mu-ta - lam- bó Ca-dê Zum - bi O-lo-rum - Di- dê

Vi. A⁷⁽⁹⁾ A⁷⁽⁹⁾ C^{#7}

34

T. solo

Meu sin-do - re-rê que e-le A-ru-an dó Ca-dê Zum

Vi. E⁷ F⁷⁽¹¹⁾ B^{7(4/9)}

Fig. 18- Partitura de [B] em *Ganga Zumbi*. Fonte: elaboração própria (2018).
Fonte: elaboração própria (2018).

Como se pode notar no trecho da partitura acima, e diferente de [A], as melodias têm durações mais curtas, inflexões mais aceleradas, e saltos disjuntivos, o que - somado ao ostinato em compasso quaternário - gera a sensação de uma escuta temática [*tematização*] e a interpretação de Sérgio Santos evidencia maiores aspectos afeitos à fala [*figurativização*]. Em nosso modelo de gráfico semiótico, teríamos:

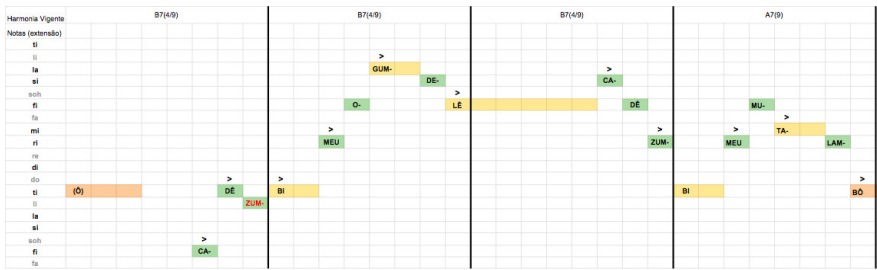


Fig. 19 - Gráfico semiótico de [B/1] em *Ganga Zumbi*.
 Fonte: elaboração própria (2018).

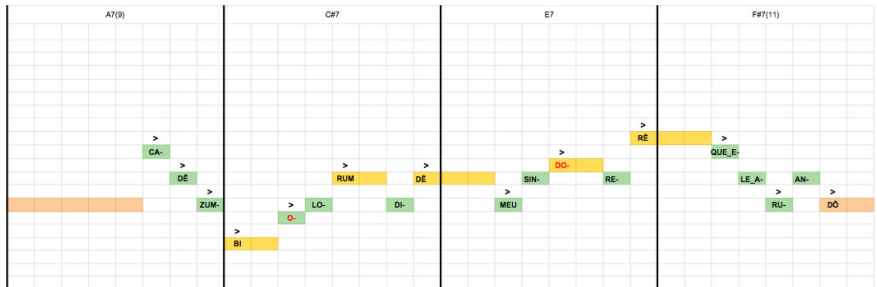


Fig. 20 - Gráfico semiótico de [B/2] em *Ganga Zumbi*.
 Fonte: elaboração própria (2018).

Podemos notar a recorrência de um motivo rítmico que norteia o fraseado de [B]. Ele se repete nas primeiras frases, o que é comum em casos de tematização. Essa rítmica atua num ciclo de quatro compassos, sendo dois de pergunta e dois de resposta:

Ritmica de Ganga-Zumbi

Percussão $\frac{4}{4}$: 7 ca - dê Zum - bi meu O-gum - de - Lê - Ca - dê Zum

Perc. 4 bi meu Mu - ta - lam - bô - Ca - dê Zum - bi O - lo - rum di - dê -

Perc. 7 - meu Sin - do - re - rê - que e - le A - ru - an - dô -

Fig. 21 -motivo rítmico no [B] de *Ganga Zumbi*.
Fonte: elaboração própria (2018).

O fato de os ritmos estarem em anacruse (no último tempo do primeiro compasso acima), reforça ainda mais o efeito entoativo [figurativização], que se dá, também, pela movimentação rítmica em tempos curtos e sincopas (características afeitas à fala cotidiana).

Esse momento da canção nos faz voltar à terra. Para isso, nosso narrador evoca distintos personagens. Mas por que “personagens” e não “personagem”? Esse fato reside na letra que direciona - de forma sintética - a alusão a diferentes deuses de distintas nações fundadoras do candomblé. De acordo com Amaral (2010) A nação *Jeje/nagô*, onde o deus supremo é referido como *Mawu*, e que cultua também os caboclos²² a nação africana *Bantu*, onde o deus supremo é chamado *Mutalambô*, e a nação *Ketu*, na qual o deus supremo é chamado *Olorum*.²³

22 Durante muito tempo, as pesquisas dedicaram-se a compreender o caboclo no Candomblé a partir de duas linhas interpretativas. Uma, que analisava o caboclo sob a perspectiva do sincretismo afro-ameríndio, e a outra, que indicava o culto ao caboclo (concentrado no Candomblé de Caboclo) como uma variável do culto jeje-nagô. (FIGUEIREDO *apud* SANTOS, 1995, p. 177).

23 O candomblé é uma religião monoteísta, o deus único para a Nação ketu é Olorum, para a Nação Bantu é Zumbi, ou Mutalambô para a nação jeje é Mawu, que são nações independentes na prática diária e em virtude do sincretismo existente no Brasil com a religião católica, se considera esse deus como sendo o mesmo deus da igreja católica.

Ao perguntarem pela morte de *Ganga-Zumbi*, essas diferentes nações vêm com um apelo desesperado a suas divindades, onde mostram, ao entoar seus deuses, a qual nação pertencem.

Essas três nações são as nações “fundadoras” da cultura afro-brasileira no Brasil. Isso remete ao contexto histórico da morte de *Zumbi* (séc XVII), onde ainda havia a permanência de um estado migratório de escravos vindos do continente Africano. Por isso, a representação da diversidade cultural de cada povo também prevalecia.

E, ainda assim, apesar dessa diversidade, a importância da figura de *Zumbi* – como símbolo da luta racial – se desvela quando distintas nações, juntas, entoam um apelo a seus deuses em sua procura.

Esse efeito é incidido com movimentos melódicos de saltos, que geram uma certa hierarquização nas informações. O plano terreno é evocado em graus conjuntos quando existe um questionamento: *Cadê Zumbi*. Logo, a evocação de um plano espiritual se apresenta em saltos disjuntivos que formam um acorde de si maior com sétima menor [B7]. Quando empregado de forma ascendente, esse acorde configura uma frase suspensiva, em **Ogum**, onde o efeito de ascensão do acorde coloca a entidade num nível superior e tensiona o movimento melódico para resolvê-lo em seu último tonema, *de-lê*, na quinta justa (5J) do acorde. Isto propõe um alto nível de certeza da força daquela entidade para aquele personagem. Entretanto, também caracteriza um momento transicional - configurado no arpejo ascendente em sua resolução em uma nota que não é o eixo (que seria a nota esperada para a resolução), talvez por esse personagem ainda não saber o que se passou com *Zumbi*:

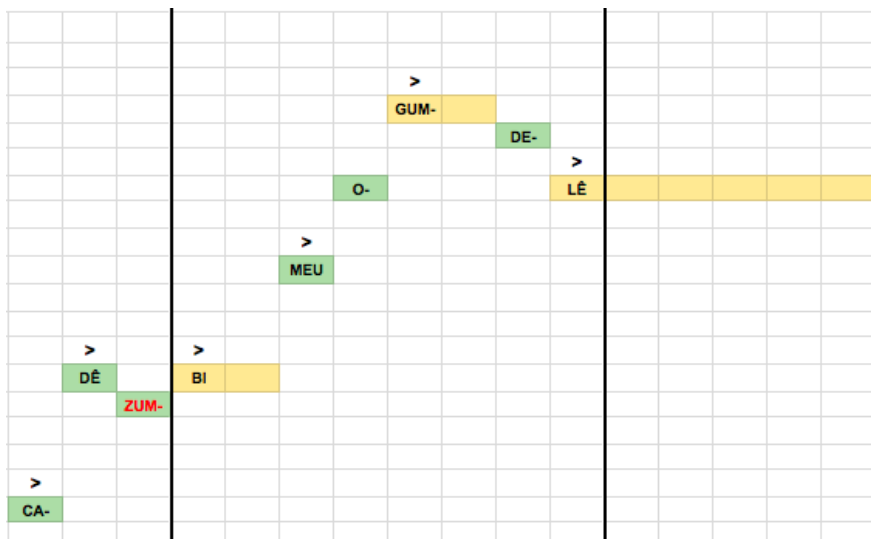


Fig. 22 – Gráfico semiótico de *Ogum de Lê*, presente no [B] de *Ganga Zumbi*.

Fonte: elaboração própria (2018).

O movimento melódico segue com a apresentação do segundo personagem, de origem *Bantu*, que entoou: *cadê Zumbi, meu Mutalambô*. Essa frase tem a mesma rítmica da anterior, o que configura um motivo rítmico, que se apresenta com notas distintas. O **cadê zumbi** já é entoado de forma descendente, o que denota um efeito de *asseveração*. E **Mutalambô** também é entoado de forma descendente, no mesmo arpejo, o que mostra uma outra forma de perguntar, uma outra acentuação, mais assertiva, mais tranquila [distensão]:

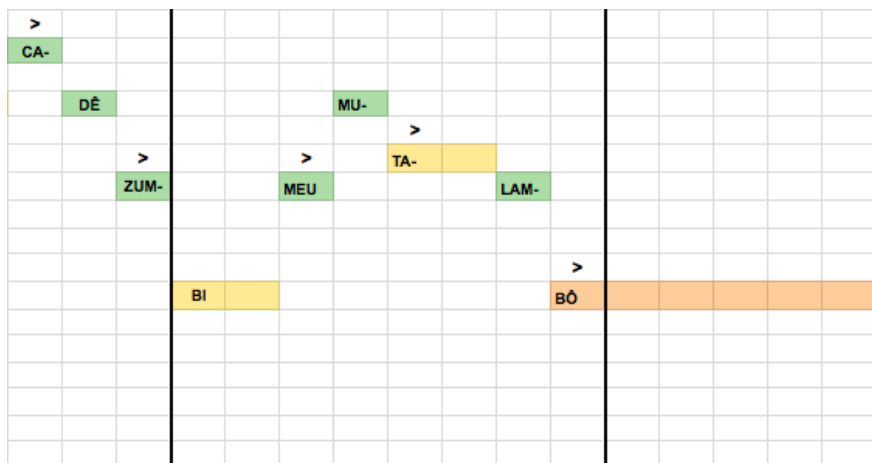


Fig. 23 – Mutalambô, presente no [B] de Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

O terceiro personagem na trama é de origem Jeje/Nagô, e entoa *Cadê Zumbi, Olorum Didê*, em um fluxo rítmico que é uma derivação do motivo anterior. Essa derivação tem o último tonema da frase com melodia ascendente, o que acentua ainda mais o caráter de dúvida na canção. Esse momento é interessante por evidenciar, em seus caminhos harmônicos, um aspecto menos *modal*, mais *tonal*. Menos *circular*, mais *terreno*.

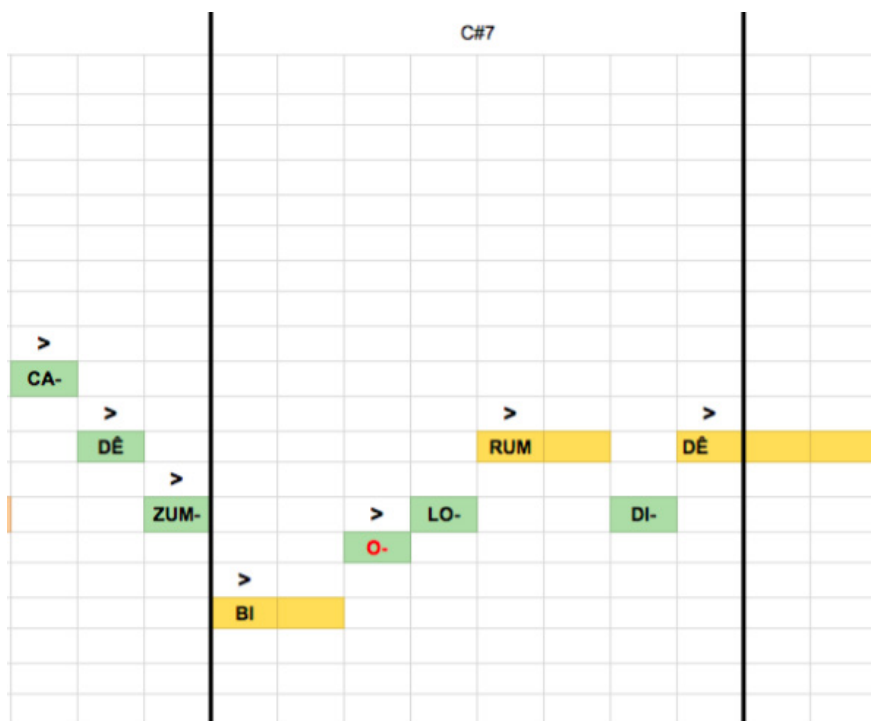


Fig. 24 - Gráfico semiótico de Olorum, presente no [B] de Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

Quando a voz evoca *Olorum*, entoando um questionamento, o momento harmônico pode ser analisado de forma tonal, num encadeamento de dominantes, que passa pela dominante da dominante de nossa “tônica modal”, [C#7] e a direciona para um AEM (acorde de empréstimo modal) do modo dórico [E7], também uma subdominante de um acorde de tipologia similar ao tônico, como ocorre no blues, sua sequência se dá no acorde dominante [F#7] e volta à tônica modal [B7(4)] (concluindo o discurso tonal). O que forma:

C#7 | E7 | F#7 | B7(4)

Fig. 25 - Acordes de [B] em Ganga Zumbi

Fonte: elaboração própria (2018).

Esse momento direciona até mesmo a harmonia a um movimento mais terreno, envolvendo-a num encadeamento tonal. A cadência em si é chamada por Fábio Adour de *cadência histórica da música popular*, e tem certa recorrência na música popular brasileira (ADOUR, 2002). A frase que se segue repete essa derivação do motivo rítmico e ascende ainda mais a melodia na sua próxima frase, o que aumenta, junto ao movimento harmônico, o caráter tensivo da música a seu ápice dentro da melodia e harmonia, pois, além de estar na dominante do sétimo grau tanto na melodia quanto na harmonia, a frase antecipa a sétima do acorde dominante. Isso gera um movimento que pode ser visto aqui como o ápice do caráter tensivo em B:

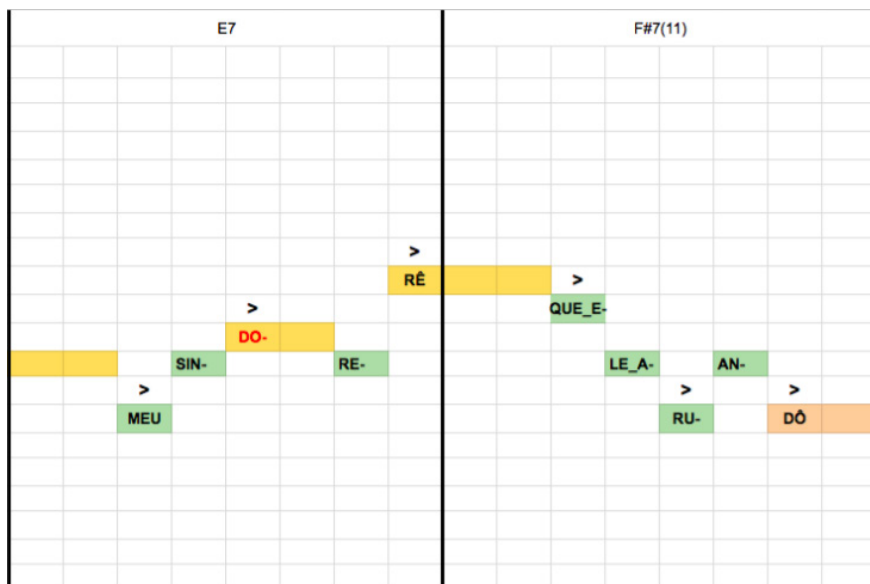


Fig. 26 - Gráfico semiótico de Sindorerê, presente no [B] de Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

Essa tensão ocorre antes do ponto final: a resposta às perguntas. Tal resposta, além de promover uma resolução, está em uma melodia descendente, o que promove um caráter de distensão asseverativa, quando tudo se resolve, e quando se diz que *Ganga-Zumbi* finalmente *arvandô*. Essa melodia começa na sétima de nossa “dominante tonal” (no caso, mi no acorde de F#7) e resolve na tônica, como se propusesse, ainda, um resumo do movimento melódico presente em [A], quando nosso rei anteriormente realizava sua viagem rumo ao além-mar.

INTERLÚDIO

O interlúdio presente neste fonograma de *Ganga-Zumbi* traz Sérgio Santos entoando cantos de forma a reforçar o ritmo do ostinato presente no violão de [A]. Esse efeito promove um transporte ao universo inicial que irá reiniciar quando os temas tiverem sua reexposição. Ele indica essa transição da sensação/temática de terra/tonal que a parte [B] traz novamente para o universo etéreo/modal de [A]. É interessante notar aqui que, na improvisação vocal proposta por Santos, se faz presente a percussividade do canto, com recursos como entoar “tchi” entre as notas, como se imitasse um som de chocalho, ganzá, ou xequerê. Essa forma de reiterar o ritmo com uma percussão na voz faz com que o interlúdio ganhe um novo sabor frente à obra. Optamos, na partitura, por grafar esse aspectos rítmicos com um ‘x’ substituindo a cabeça das notas:



Fig. 27 – Grafia aproximado do ritmo “tchi” na voz de Sérgio Santos

Fonte: elaboração própria (2018).

REEXPOSIÇÃO

Com a reexposição, é indicada a circularidade da viagem aqui apresentada. E essa mesma viagem termina suas voltas no altar (*gongá*) redondo da lua, quase como se a imagem resolutive (assim como a resolução temática da trama de [B]), oferecesse ao ouvinte esse aspecto circular, tão presente na canção.

A reexposição do tema neste fonograma vem com a exposição dos dois últimos períodos presentes em [A], posicionando *Zumbi* já como personagem que chegou em *Aruanda* e, depois, chamando os encarnados para lamentar o fato de ele ter “*aruandado*”. Essa seção atalha a viagem exposta na trajetória de *Zumbi*, trazendo-o para seu destino final. E tem um grau forte de similitude com relação à primeira exposição do tema, o que reafirma um discurso de uma lógica circular.

CODA

O final dessa canção é um *ralentando* do mesmo *ostinato* presente em [A], o que forma:

The image shows a musical score for the Coda of the song 'Ganga Zumbi'. It consists of four staves. The first staff is labeled '88' and shows a melodic line with a long note. The second staff is a piano accompaniment with chords. The third staff is labeled '90' and shows a melodic line with a long note, which is circled in yellow. Below this staff, there is a chord symbol 'E/G#' and the instruction '1.v.'. The fourth staff is a piano accompaniment with chords.

Fig. 28 –céu e chão em [coda] de Ganga Zumbi.

Fonte: elaboração própria (2018).

Esse lugar de ralentando denota um descanso [distensão] pelo estabelecimento de *Canga-Zumbi* em Aruanda, ao mesmo tempo em que as notas comprimidas por Sérgio Santos são as mais agudas [ápices tensivos] de toda a canção. Sem nenhuma palavra, essa finalização exprime, de forma melódica, uma ascensão e estabelecimento de Zumbi em Aruanda, já que a última nota entoada é a nota si, nosso eixo modal. O que mostra um ambiente final, que dialoga com a partida do primeiro momento da viagem. Só que, dessa vez, se promove um caminho de ascensão contínua e estabelecimento final no si superior da oitava: em Aruanda. Como se a última trajetória melódica, contínua e para cima, exprimissem esse estabelecimento. É bonito notar que - depois - Sérgio entoa o si uma oitava abaixo, nas notas graves, conectando - na última frase melódica da obra - grave e agudo. Terra e céu.

Conclusão

Ao analisar esta obra da canção mineira contemporânea, percebemos um olhar muito mais voltado para uma ótica global, que insere o indivíduo mineiro numa trama complexa e ressignificada, mas que - apesar do tema - guarda relações musicais com a sua origem: o estado de Minas Gerais. a canção se relaciona com eixos musicais constituintes do estado para tecer suas abordagens, ainda que estes conversem com outras musicalidades, presentes em outras regiões do país, ou - até mesmo - a busca de uma origem em outros continentes - caso da afro-brasilidade proposta pela voz e violão de Santos.

A rítmica forte e conectada com tambores em Sérgio Santos, remete à uma Minas Gerais negra, que teceu sincretismos ao longo de séculos, o modalismo e circularidade presente em seu tratamento rítmico, melódico e harmônico somado à melodia de notas longas evoca muitas produções mineiras, se relacionando com texturas presentes em canções de Milton Nascimento e do Clube da Esquina.

Ainda que essa relação se faça presente, a diversidade de materiais que conectam a canção a outros eixos de produção, remete a características diversas de outros lugares do mundo, e traz uma relação elástica de aproximação e afastamento da cultura local, o que produz uma música própria, que traz sonoridades intrínsecas ao indivíduo que - estando em Minas - se lança ao mundo para buscar influências e tecer novas relações.

Com isso, vemos uma nova trama, característica dessa relação de se aproximar e afastar do que já se caracteriza como “Música Mineira”. Essa relação dialógica/dicotômica traz novos idiomatismos e linguagens, que podem ser proveitosos ao ato de se pensar a canção, produzindo diferentes sinapses com assuntos e temas que soam familiares, mas que sobrepõem camadas ao que havia sido produzido até então.

Existe, partindo dessa pesquisa, uma suspeita de que uma busca pelo novo conecta alguns cancionistas mineiros. Essa sede se faz presente nesta canção, e parece se estender ao cancionário contemporâneo nacional como um todo. Tal afirmação careceria de novas amostragens e pesquisas mais aprofundadas, para pensar se a produção de cada estado é mesmo um resgate de aspectos presentes em suas músicas características, somada à ampliação e sobreposição de camadas mais abrangentes sobre seus padrões estéticos locais.

Também, o fato da presente análise se centrar em uma composição que utiliza voz e violão foi bem proveitoso, e mostra, principalmente, como um instrumento tão amplamente utilizado no cancionário nacional consegue, ainda assim, se reinventar. Suas relações harmônicas, melódicas e rítmicas contêm a afirmação de uma busca na canção por novos Brasis, que possam sintetizar a complexidade de nossa condição presente, o que dialoga com a sobreposição de diversas camadas culturais. O violão aparece aqui como uma síntese desse processo, que carrega - em si - o paradigma da ancestralidade e da inovação. Seu campo é ilimitado, e tem acompanhado - como fio condutor - o cancionário nacional até então. Enquanto for ele o instrumento mais popular para a canção no Brasil, se faz proveitosa a pesquisa sobre a canção popular brasileira que até hoje tem, em suas cordas, uma voz.

Ganga-Zumbi - composta por Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro - evidencia um arquétipo da cultura brasileira e traz, em si, muitos elementos rítmicos, ritualísticos e cancionais, contando a história de um de seus personagens emblemáticos, Zumbi dos Palmares. Esse mito, revivido por Sérgio Santos e Paulo César Pinheiro, vive através da canção. E serve como voz para contestar o olhar daqueles que não assumem irmandade cultural no negro. Esta canção acaricia com a letra pontual e sintética de Paulo Pinheiro e os timbres ancestrais e seguros da voz e violão de Sérgio Santos, a importância da figura de Zumbi,

como síntese sincrética da luta de uma das origens do povo brasileiro que é, em suas primeiras raízes, mestiço: índio, europeu e africano.

REFERÊNCIAS

Teses e Dissertações

ADOUR, Fabio Câmara. *Sobre harmonia: uma proposta de perfil conceitual*. 2008. 501f. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

CARVALHO, Jose Alexandre Leme Lopes. *O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça*. 2011. 222f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, 2011.

Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. *Dissertação*. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

DIETRICH, Peter. *SEMIÓTICA DO DISCURSO MUSICAL: Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. São Paulo: USP, 2008, disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/publico/TESE_PETER_DIETRICH.pdf> peter dietrich> Acesso em 7.jul.2018.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

TATIT, Luiz. *Por uma semiótica da canção popular*. 1982. 245 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

TELLES, Lucas. *A dimensão criativa de Radamés Gnattali no ciclo Brasilianas*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

Livros

CAMPOS, Conceição. *A Letra Brasileira de Paulo César Pinheiro - Uma Jornada Musical*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2009.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação - vol. 1*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1986.

FISCHER, L.A.; LEITE, G. *O Alcance da Canção: estudos sobre música popular*, São Paulo: Arquipélago Editorial, 2016.

KOFI, Agawu. *Music as discourse*. London: Oxford University press, 2009.

MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F.T. (Orgz.). *Palavra Cantada: Ensaio Sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008.

MATOS, C.; MEDEIROS, F.T; Oliveira, E.D. (Orgz.). *Palavra Cantada: Estudos Transdisciplinares*, Rio de Janeiro, Editora da UERJ/FAPERJ, 2014.

REIS, Andressa Mercês Barbosa dos. *Zumbi : historiografia e imagens*, Dissertação de Mestrado, Franca: UNESP, 2004.

TATIT, Luiz. *Elementos Semióticos Para Uma Tipologia da Canção Brasileira*. 1986a. Tese (Doutorado em Lingüística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

_____. *A Canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986b.
_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Hjelmslev e as Bases Tensivas do Semi-Simbolismo*. Documento de Estudo nº 5, Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2007.

ZILBERBERG, Claude, *Essai Sur Les Modalités tensives*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1981.

Artigos

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Glauca Muniz Proença Lara. *Um Panorama da Semiótica Greimasiana*. UFMG, Artigo. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/arquivos/matte/artigos/artigoAlfa_Matte_Lara2009%5B3%5D.pdf> Acesso em 07/06/2018.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. *Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil*. RBSE, 9 (27): 923 a 944. ISSN 1676-8965, dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/grem/AlessandraArt.pdf>> Acesso em 07/06/2018.

Audiovisual:

SANTOS, Sérgio, Ganga-Zumbi. Mostra Cantautores, 2014 e veiculada na plataforma digital *youtube* em julho de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=YNwclYfJHBk>.

SANTOS, Sérgio. Entrevista concedida ao programa *Arte no Ar*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a7-lCuTHPfy&t=8s> . Acesso em 10/10/2019.

Áudios:

SANTOS, Sérgio. *Áfrico*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.

SANTOS, Sérgio, Ganga-Zumbi. Mostra Cantautores, 2014 e veiculada na plataforma digital *youtube* em julho de 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=YNwclYfJHBk> . Acesso em 10/10/2019.

Sobre o Autor

Pedro de Grammont e Souza é Mestrando pelo Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP) [2019]. Graduado em Música - Licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) [2018]. Cursou também Comunicação Social - Jornalismo (UFOP) [2011-2013] e Violão pela Universidade Livre de Música Popular (Bituca) [2014]. Tem experiência em Música Popular, especialmente na área de composição musical. Foi vencedor do Concours Slam "Allons En France" da Embaixada da França no Brasil, tendo se apresentado em cidades da França [2011]. Realizou uma residência artística pelo MinC em Nova Iorque com o grupo teatral Living Theatre [2012]. Como compositor e instrumentista, lançou dois discos: *Rua da Virada: Vou Com os Meus*; [2016] e *Trejeitos Atravessia* [2018]. Realizou uma turnê com o grupo Trejeitos, tendo se apresentado pelo Brasil, Uruguai, Argentina e Chile [2017/18].

Recebido em 01/08/2019

Aprovado em 01/10/2019