

A sonoridade do LP *Coisas*: auralidade e visualidade na obra de Moacir Santos

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

Resumo: Este trabalho analisa a sonoridade do LP *Coisas* (1965), de Moacir Santos (1926 – 2006), enfocando aspectos rítmicos, instrumentais, formais e harmônicos, percebidos por meio de audições e transcrições dos fonogramas. Em complemento à análise dos componentes musicais, também são abordados os aspectos visuais do LP. Esses dados e as análises produzidas a partir deles objetivam estabelecer conexões entres os aspectos aurais e visuais do disco. Desse modo, a pesquisa busca apresentar um conjunto de evidências com potencial para contribuir criticamente na reflexão sobre as possibilidades de escuta e compreensão da obra de Santos, explorando a noção de dupla dimensão que envolve o LP, articulada nos âmbitos aurais e visuais.

Palavras-chave: Música Popular, Sonoridade, Moacir Santos, LP *Coisas*.

The sonority of the LP *Coisas*: aurality and visuality in the work of Moacir Santos

Abstract: This work analyses the sonority of the LP *Coisas* (1965), by the Brazilian composer Moacir Santos (1926 – 2006), focusing on the rhythmic, instrumental, formal and harmonic aspects observed through auditions and transcriptions of phonograms. In addition to the analysis of the musical components, the visual aspects of the LP are also addressed. These data and their analyses aim to establish connections between the aural and visual aspects of the records. So, the research seeks to present a set of evidence with the potential to contribute critically to the reflection on the possibilities of listening and understanding Santos' work, exploring the notion of a dual dimension that surrounds the LP, articulated in the aural and visual spheres.

Keywords: Popular Music, Sonority, Moacir Santos, LP *Coisas*.

Introdução

Este trabalho¹ se propõe a analisar fonogramas do LP *Coisas*² por meio da sonoridade articulada em dupla dimensão, considerando os aspectos aurais e escritos, através de desenhos de onda dos canais de gravação e gráficos de andamento das execuções em conjunto somados às transcrições dos arranjos em partituras.³ Além disso, serão discutidas as interfaces que se estabelecem entre a sonoridade e a visualidade do LP, enquanto produto mercadológico de música popular. Desse modo, este trabalho investiga o disco a partir do conceito de sonoridade nas visões de Vicente (2014) e Molina (2014). A pesquisa toma como fontes os seguintes fonogramas: *Coisa n. 4* (faixa A1), *Coisa n. 5* (faixa A3), *Coisa n. 9* (faixa B1) e *Coisa n. 1* (faixa B4). Além da auralidade via gravações, a visualidade se faz elemento empírico de análise por meio da capa e contracapa do LP.

A obra de Moacir Santos (1926 – 2006) vem sendo gradualmente valorizada pela pesquisa em música nas últimas duas décadas e despertou variados olhares acadêmicos, resultando em trabalhos desenvolvidos em nível de pós-graduação, junto com publicações em forma de livro ou artigo (FRANÇA, 2007; GOMES, 2008; DIAS, 2010; VICENTE, 2012; DIAS, 2014; BONETTI, 2014; BAHIA, 2016; ZARA, 2016; BAHIA, 2017; BAHIA, 2018; BONETTI, 2018; BONETTI, 2020). Dessa produção, quatro autores se debruçaram, a nível de mestrado em música, sobre o LP *Coisas* por meio de diferentes objetos de estudo, tendo em comum a adoção da partitura enquanto fonte escrita para análise musical (FRANÇA, 2007; GOMES, 2008; VICENTE, 2012; ZARA, 2016). Desse modo, este presente trabalho busca contribuir propondo uma abordagem analítica que considera, também, a auralidade dos fonogramas enquanto aspecto fundamental de entendimento da sonoridade da música popular gravada, em particular a obra de Santos, visto que essa dimensão se encontra praticamente inexplorada na academia.

As interpretações do conceito de sonoridade desenvolvidas por Vicente (2014) e Molina (2014) são operacionais para se pensar as fontes aurais e visuais no contexto da música popular no Brasil. Vicente (2014), ao investigar a sonoridade do *Trio Surdina* na década de 1950, analisa os elementos e procedimentos constituintes das performances registradas nos LPs do conjunto, a partir dos fonogramas, da visualidade das capas dos discos e do

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² O LP *Coisas* possui 10 faixas e duração total de 32 minutos, aproximadamente. Foi gravado nos estúdios da RCA Victor em março de 1965 no Rio de Janeiro e lançado pelo selo Forma, contando com Alberto Soluri na técnica de gravação e produção de Roberto Quartin.

³ Há transcrições prévias dos fonogramas analisados neste artigo encontradas em “Coisas: cancionero Moacir Santos” (2005), de Mário Adnet e Zé Nogueira.

conteúdo textual. No que se refere ao caráter visual dos discos, o autor considera o produto LP como um projeto estético-ideológico que possui estratégias gráficas de promoção comercial no mercado da música popular atreladas a termos usados pela crítica (VICENTE, 2014, p. 130). O autor se debruça sobre a sonoridade do *Trio Surdina* por meio de escutas, apreciações musicais e transcrições dos fonogramas. Os aspectos discutidos giram em torno da ambivalência das performances (VICENTE, 2014, p. 132), oscilando entre execuções de arranjos escritos e interpretações improvisadas, e dos parâmetros de tradição e modernidade (VICENTE, 2014, p. 176). Em resumo, a ideia de sonoridade desenvolvida pelo autor engloba uma série de fatores: a) modos de escuta (percepção, apreciação, fruição e julgamento – crítica musical); b) qualidade sonora e estética do produto LP (tecnologia de áudio e design das capas); c) execução técnica e qualidade interpretativa; e d) ambiente e contexto de gravação, aparato tecnológico e engenharia de som (equipamentos, tipo de gravação).

Molina (2014) traz contribuições teóricas e metodológicas para a análise de fonogramas de música popular contidos em LP a partir da sonoridade. Segundo ele, os diversos elementos sonoros (alturas, durações, intensidades, timbres, densidades, texturas e formas) que uma obra no campo da música popular possui estão reunidos no mais completo suporte midiático, que é o fonograma (MOLINA, 2014, p. 19). Por isso, o autor considera o fonograma como o objeto mais adequado de análise em música popular, visto que foi o primeiro suporte de registro sonoro que abarcou a maior quantidade de informações possível sobre aspectos que não são transmitidos comumente em uma partitura do meio popular, tais como timbre, articulação precisa, ritmo de base, levada e dinâmica. Como observou Molina (2014), há uma dificuldade em analisar a sonoridade somente pela partitura, pois a composição em música popular foi pensada de forma heterogênea e multidimensional, não utilizando o processo de notação gráfica como único procedimento. Ainda que sejam da mesma composição, o autor afirma que diferentes fonogramas resultam em trabalhos únicos e exclusivos, pois “o processo de execução de uma música popular conta regularmente com um certo grau de improvisação” (MOLINA, 2014, p. 19). Por mais que haja arranjo planejado e escrito, a performance da gravação em música popular resulta em uma operação compositiva, tanto pela execução quanto pela influência da tecnologia enquanto processadora das sonoridades a serem criadas (MOLINA, 2014, p. 20).

Considerando esse suporte conceitual e metodológico acerca do estudo das sonoridades em música popular, atesta-se a relevância de pesquisas que abordem os fonogramas, enquanto fontes aurais, em conjunto com os elementos imagéticos, como fontes visuais, dos discos. Assim, é importante que a obra de Santos, enquanto objeto de estudo em música

popular, seja vista pela crítica acadêmica para além de seu conteúdo estritamente técnico musical por meio de fontes escritas, via notação em partitura, tendo em vista a ampliação do viés analítico para a dimensão da música gravada em complemento à análise por meio de partitura.

Análise Aural

A obra de Santos caracteriza-se como música popular gravada, evidentemente por meio dos LPs, e como música escrita, dado o seu perfil de compositor e de arranjador com estudos letrados em música (DIAS, 2014). Nesse sentido, a análise das fontes tem como hipótese a possibilidade de a obra musical em questão ser compreendida a partir de uma dupla dimensão. Por um lado, ela opera no registro escrito, como um estágio inicial do arranjo, de maneira planejada no processo composicional. Por outro, as peças parecem funcionar somente via performance em conjunto através de gravação em fonograma. A análise ora apresentada engloba quatro parâmetros que, agregados, formam um panorama geral das sonoridades dos fonogramas no intuito de entender seus aspectos para além das notas musicais, através da combinação de transcrições em partitura, gráficos de andamento e desenhos de onda dos fonogramas. São eles: i) rítmico; ii) instrumental; iii) formal; e iv) harmônico. A seleção desses parâmetros justifica-se pela proposição de que eles se configuram como importantes elementos para a compreensão da estética geral do LP *Coisas*. O conceito de *timeline* se mostra pertinente na sugestão de que opera uma organização rítmica fundamental na obra de Santos, tendo como expressão as instrumentações, por meio de timbres combinados nos arranjos e nas espacialidades através da mixagem dos fonogramas.⁴ E as estruturas formais estabelecidas pelas dinâmicas e texturas, a partir dos aspectos dos índices de intensidade e densidade, concatenam as relações harmônicas que envolvem certa ambivalência na relação entre os universos harmônicos do modalismo e do tonalismo.

O termo *timeline* foi inicialmente usado pelo etnomusicólogo ganense Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019) na década de 1960, quando estudava a rítmica musical da costa ocidental africana, e definido como o “ponto de referência constante pelo qual a estrutura da frase de uma música, bem como a organização métrica linear das frases, é guiada” (NKETIA, 1963, tradução minha).⁵ Posteriormente, Agawu (2006) elencou as seguintes características da *timeline*: a) padrão rítmico de curta duração, em forma de

⁴ O termo *timeline* será abordado posteriormente.

⁵ “A constant point of reference by which the phrase structure of a song as well as the linear metrical organization of phrases are guided”.

ostinato, tocado por instrumentos percussivos⁶; b) pulsação constante com dois valores de duração contrastantes; c) possui função distinta daquela do metrônomo, uma vez que auxilia na demarcação do tempo de forma interna à música. Dessa maneira, a *timeline* possui uma dupla função, realizando duas tarefas em um só fenômeno: a metronômica e a “escultural” em relação ao tempo. Em relação à ideia de a *timeline* “esculpir” o tempo trazida por Agawu (2006), Oliveira Pinto (1999-2001) apresenta a rede flexível da trama musical como uma das estruturas sonoras que marcam a música afro-brasileira, “que se caracteriza por uma certa flexibilidade, (...) presente onde há música tocada em conjunto” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 103). Segundo o autor, a rede flexível das interações rítmicas entre os instrumentos é uma decorrência real da música de matriz africana, ao passo que a ideia de uma rede rígida é uma execução imaginada e desejada por outros tipos de música: “rigidez metronômica, portanto, não é almejada pelos conjuntos de música africana e afro-brasileira” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 104).

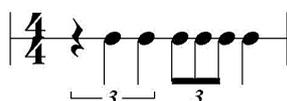
Segundo Oliveira Pinto (1999-2001, p. 89), as tradições musicais africanas se alastraram pelo continente americano, originando, em combinação com as tradições musicais dos povos originários, uma vasta lista de gêneros populares afro-americanos, na qual o blues, a rumba, o bolero, o samba, o reggae, o jazz, o *son* cubano, a milonga, a salsa, o calypso e o tango estão presentes. Com enfoque nas estruturas sonoras, o autor relata: “encontramos estruturas sonoras que perduraram durante sua história (no Brasil) e que marcam as músicas afro-brasileiras” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 91). Uma destas estruturas sonoras é a *timeline*, que o autor traduz como “linha rítmica de orientação” e apresenta exemplos da sua inserção no samba e no candomblé, duas importantes manifestações da música afro-brasileira. Segundo ele, “os *time-line-pattern* estão inseridos em uma grande variedade de repertórios de música brasileira e funcionam como linha rítmica de orientação para as demais partes da música na sua sequência temporal” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 95). Embora a *timeline* se mantenha como elemento estruturante da música afro-brasileira, Oliveira Pinto (1999-2001) constata que “no Brasil houve uma ressignificação do *time-line* africano em relação ao seu novo meio musical. Há momentos em que certas batidas do *time-line* são suprimidas, como se pode verificar com frequência na MPB” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 97). Neste caso, o autor se refere aos momentos, principalmente na prática do samba, em que a *timeline* não é tocada exclusiva e integralmente por um determinado instrumento, sendo distribuída através das diferentes partes instrumentais e funcionando como referência interna para os músicos. Segundo ele, o fato de o padrão rítmico da *timeline* não estar sendo “marcado com a batida de um

⁶ *Ostinato* é uma palavra italiana que significa obstinado, em tradução literal para o português. Como termo musical, traz a ideia de repetição recorrente de uma frase rítmica e/ou melódica.

tamborim, não significa que a fórmula não esteja presente no fazer musical. É mentalizada pelos músicos e inerente às diferentes sequências instrumentais do conjunto” (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001, p. 99).

Em *Coisa n. 4*, é possível identificar a função de *timeline* executado pelo agogô (figura 1).

Figura 1 - *Coisa n. 4*. *Timeline* no agogô (0' - 0'02").



Fonte: Autor

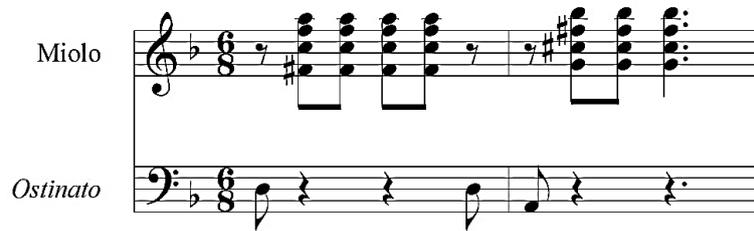
O padrão rítmico composto por quatro notas, que forma uma unidade de dois compassos, constitui um *ostinato* na parte A (figura 2).

Figura 2 - *Coisa n. 4*. *Ostinato* da parte A (0' - 0'04").



grave e agudo.⁷ Esta ideia possui uma unidade de dois compassos, que é repetida cinco vezes.

Figura 4 – *Coisa n. 5*. Interação entre miolo e *ostinato* na parte A (0’39” – 0’43”).



Fonte: Autor

Abaixo (figura 5), observa-se o trecho inicial da melodia da parte A e seu acompanhamento (miolo + *ostinato*)⁸. Com isso, constata-se que o acompanhamento funciona como uma *timeline*, na medida em que molda, ou “esculpe” (AGAWU, 2006), a melodia.

Figura 5 – *Coisa n. 5*. Início da melodia da parte A e acompanhamento (0’46” – 0’49”).



Fonte: Autor

A notação musical não é suficiente para a execução e a análise da música de Santos, sobretudo no que concerne ao aspecto rítmico. Posto isso, é por meio dessa interação que a estrutura rítmica das músicas melhor funciona e a gravação acontece com mais coesão, visto que a obra já indica a interação rítmica entre as partes planejada na escrita. De acordo com Butterfield (2002, p. 325), a performance de um conjunto musical é uma conexão interpessoal/social/corporal, em que várias pessoas compartilham suas respirações e batimentos cardíacos. O autor realça a sincronia necessária para executar um ritmo complexo com *groove*, situação na qual músicos precisam interagir em alto nível a ponto de obterem, de maneira coletiva, uma articulação mútua do tempo⁹. Em convergência, Oliveira

⁷ O termo miolo se refere à redução do acompanhamento harmônico, que condensa, em grande parte, instrumentos de sopro e cordas.

⁸ Para facilitar a visualização, o acompanhamento está escrito na clave de sol, e a parte do *ostinato* (graves) está uma oitava acima.

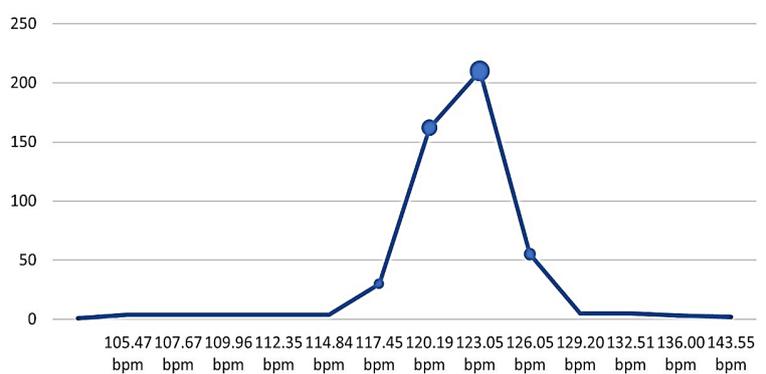
⁹ O termo *groove*, em inglês, pode ser traduzido como balanço e é muito utilizado para caracterizar músicas populares que incitam o movimento corporal e a dança. Mais especificamente, *groove* é uma qualidade que

Pinto (1999-2001, p. 103), ao tratar das estruturas sonoras da música afro-brasileira, traz a ideia de uma rede flexível de execução instrumental no repertório de matriz africana.

É possível inferir que os fonogramas selecionados foram elaborados primeiramente por meio da escrita, mas que, na prática, só funcionam executados em conjunto e com o entrosamento dos músicos proporcionado pela gravação ao vivo. Com isso, percebem-se oscilações dos andamentos nos fonogramas e tem-se como hipótese de que as execuções em conjunto desses fonogramas não têm como prioridade a precisão do tempo, ou seja, a compatibilidade metronômica. Faz-se importante frisar a diferença entre precisão do tempo e precisão rítmica, uma vez que a primeira se refere ao alinhamento referente a um marcador temporal externo, a exemplo do metrônomo, e a segunda envolve um rigor de execução ligado aos padrões de ritmo (duração) estabelecidos, a exemplo do *swing* e do *groove* mencionados acima. Essa ideia remete às interpretações do conceito de *timeline* já discutidas: i) diferente do metrônomo, pois ao invés de somente marcar o tempo, a *timeline* marca o tempo ao “esculpir” um ritmo (AGAWU, 2006) e ii) passível de supressão na prática em conjunto, na medida em que funcionam como referência interna para os músicos (OLIVEIRA PINTO, 1999-2001).

As duas figuras a seguir sugerem variações nos andamentos dos fonogramas, indicando aqueles que são mais presentes ao longo da execução por meio da seguinte relação: quantidade de aparições x batimentos por minuto (bpm).

Figura 6 – *Coisa n.4*. Gráfico de andamentos.



Fonte: Autor

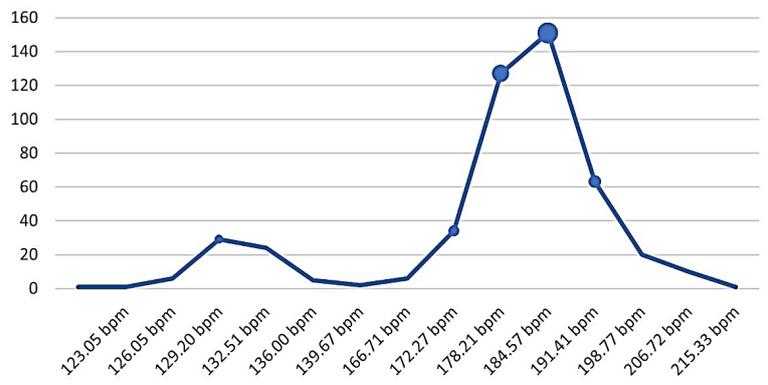
No fonograma *Coisa n. 4* (figura 6), há a predominância do andamento marcado por 123 bpm, aproximadamente – aproximação implícita para todos a seguir. Porém, há significativa presença do andamento a 120 bpm. Já os andamentos a 126 e 117 bpm não são tão frequentes. Considerando esses quatro andamentos, a oscilação geral é de 9 bpm,

determinada música possui no que tange a interação rítmica entre os instrumentos e as vozes, se tiver. Quanto mais entrosada for a execução coletiva de uma determinada música, mais *groove* ela possui.

corroborando para a possibilidade de ocorrência de uma flexibilidade do tempo. Por meio da escuta do fonograma, nota-se grande alteração de andamento ao final, quando há um *rallentando* na coda, expressando o andamento 117 bpm como média dessa última parte do fonograma.

Em *Coisa n. 5* (figura 7), nota-se dois picos de concentração de andamentos (129 e 184 bpm), ainda que bem discrepantes no que tange a frequência de ocorrências. No primeiro, o menor, há o andamento 129 bpm e, a partir da escuta, pode-se atribuir esse momento ao final da introdução, em que a caixa clara inicia. No segundo pico, o maior, há a predominância do andamento 184 bpm e na sequência o equivalente a 178 bpm, sugerindo uma margem de elasticidade no andamento de 6 bpm. Na parte do solo de flauta, nota-se uma aceleração do andamento e é possível que o andamento 191 bpm indique esse momento do fonograma. E na coda, a média dos andamentos desce para 172 bpm por conta de um *rallentando*.

Figura 7- *Coisa n. 5*. Gráfico de andamentos.



Fonte: Autor

Desse modo, compreende-se que as *timelines* são configuradas como elementos de estruturação da obra de Santos enquanto fonograma. A presença de oscilações nos andamentos pode reforçar a hipótese de as *timelines* estruturarem as composições, permitindo que o tempo seja flexível e haja permissão para grandes alterações em determinados momentos dos fonogramas. Ainda que as *timelines* estejam organizadas e previstas de forma escrita nos arranjos, a função estrutural que elas exercem é melhor percebida de maneira aural, sinalizando uma espécie de dupla dimensão presente nesse repertório.

Partindo para a escuta direcionada ao *stereo*, através da análise de desenhos de onda que informam diferentes informações sonoras nos dois canais de áudio de um fonograma, busca-se conectar as espacialidades e as instrumentações discutindo a relação entre os

arranjos e suas disposições tímbricas a partir das escolhas de mixagem feitas no LP *Coisas*. Dessa maneira, as seguintes problematizações são levantadas: as espacialidades são planejadas no arranjo ou são pensadas no momento da mixagem? Como a espacialização trabalha as distribuições instrumentais nos canais? De que forma isso se associa com as intensidades? Como a estrutura rítmica dos fonogramas, orientada pelas *timelines*, é manejada pela mixagem? As instrumentações que compõem os fonogramas permitem algumas associações e análises no âmbito das sonoridades e toma-se como hipótese a ideia de que as instrumentações podem ser utilizadas para reforçar o contexto das *timelines* nos arranjos, no entendimento de que elas são passíveis de supressão na execução do seu desenho rítmico estrito por um único instrumento. Dessa forma, as *timelines* podem ser distribuídas na instrumentação, a partir do arranjo, de modo que as possibilidades timbrísticas do conjunto sejam realçadas por meio de uma interação rítmica.

Nos fonogramas *Coisa n. 4*, *Coisa n. 5* e *Coisa n. 1* têm-se a seguinte instrumentação: flauta, trompete, sax alto, sax tenor, sax barítono, trompa, trombone, trombone baixo, piano, vibrafone, violão, baixo, percussão e bateria. No fonograma *Coisa n. 9* o grupo de instrumentos é composto por trompete, sax alto, sax barítono, violoncelo, piano, órgão Hammond, guitarra, baixo, percussão e bateria. Algumas impressões iniciais foram feitas sobre as instrumentações dos fonogramas selecionados. Primeiramente, nota-se a formação instrumental que conta com um naipe de sopros (madeiras e metais) e uma seção rítmica (teclas, cordas e percussões), remetendo às *big bands* de jazz estadunidenses, porém reduzidas. Dois instrumentos são, porém, estranhos às tradicionais *big bands*: o violoncelo presente em *Coisa n. 9* e a trompa presente em *Coisa n. 4*, *Coisa n. 5* e *Coisa n. 1*. Em segundo lugar, percebe-se uma característica “fechada” e “opaca” nos timbres em geral, sem muitos traços “abertos” e matizes “brilhantes”.

Em *Coisa n. 4* (figura 8) há a seguinte espacialidade, entendida aqui como distribuição instrumental nos canais do fonograma: a) canal esquerdo: percussões (agogô e congas) presentes em toda a duração do fonograma, sopros graves (sax barítono e trombone baixo) que executam os padrões de acompanhamento rítmico-melódico (*timeline*) em toda a duração do fonograma e a flauta que executa a melodia principal em duas oitavas acima na parte A²; b) canal direito: contrabaixo acústico que executa, durante toda a duração do fonograma, os mesmos padrões de acompanhamento rítmico-melódico (*timeline*) dos sopros graves presentes no canal esquerdo, trombone que executa a melodia principal nas partes A¹ e A², sopros médios (sax alto, sax tenor e trompa) que executam o padrão de acompanhamento rítmico-harmônico na parte A², sax alto que executa a melodia principal na parte B, o trompete com surdina que executa o contracanto melódico na parte B, o

trompete sem surdina da primeira improvisação e o trombone da segunda improvisação que integra o fonograma.



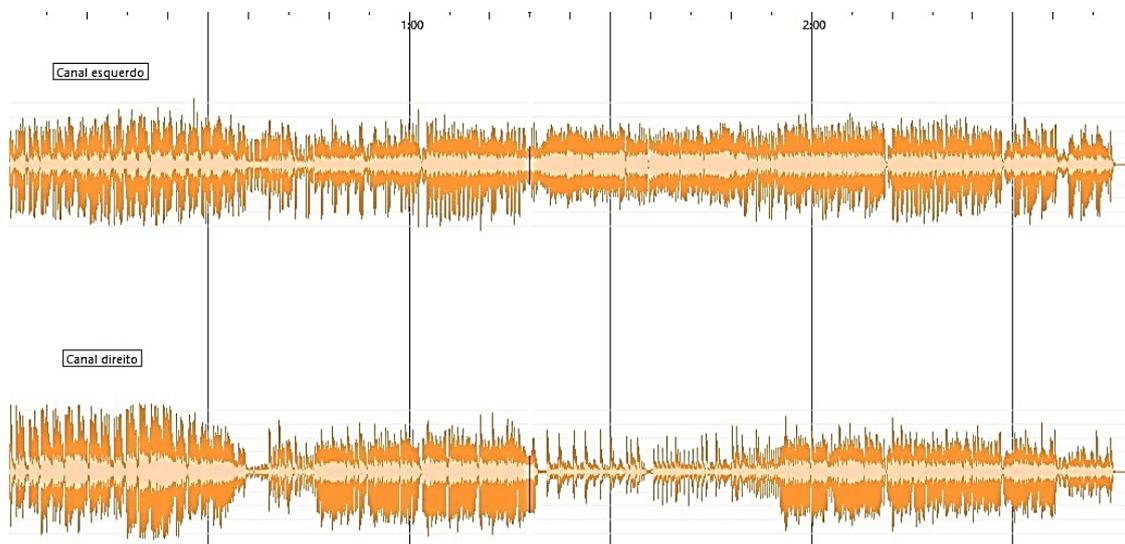
Fonte: Autor

A primeira observação, oriunda de análise aural, enfoca as relações de simetria e assimetria entre espacialidade e arranjo em dois grupos de instrumentos na parte A² e nas melodias principais das partes A¹ e B do fonograma. Na parte A² nota-se uma relação de simetria entre espacialidade e arranjo no grupo instrumental formado pelos sopros graves e contrabaixo, que executam o padrão de acompanhamento rítmico-melódico, e no grupo formado pelo trombone e pela flauta, que executam a melodia principal. Ambos os grupos instrumentais, cada qual com sua função no arranjo, o primeiro responsável pela *timeline* e o segundo concernente à melodia principal, são manejados em *stereo* de maneira simétrica: os sopros graves estão no canal esquerdo enquanto o contrabaixo está no direito e o trombone está no canal direito ao passo que a flauta está no esquerdo. Por outro lado, nota-se uma relação de assimetria entre espacialidade e arranjo nas melodias principais das partes A¹ e B. Seja executada pelo trombone (parte A¹) ou pelo sax alto (parte B), a melodia principal de ambas as partes está especializada no canal direito. A segunda observação, advinda sobretudo da análise visual do desenho de onda, trata da relação assimétrica entre espacialidade e mixagem entre os canais esquerdo e direito do fonograma *Coisa n. 4*. A assimetria se dá pelas diferenças de dinâmica entre os canais: enquanto o canal esquerdo é regular em sua intensidade, o direito apresenta intensidades irregulares. Isso se dá, possivelmente, pela escolha de distribuição instrumental na mixagem que preferiu alojar grupos de instrumentos (percussões e sopros graves) que executam as *timelines* durante

todo o fonograma no canal esquerdo e a maioria da instrumentação que executa papéis pontuais no direito, a exemplo das improvisações realizadas pelo trompete e trombone.

Em *Coisa n. 5* (figura 9), nota-se, por meio da audição, a mesma espacialidade encontrada em *Coisa n. 4*, em que as percussões, os sopros graves e o dobro da melodia principal situam-se no canal esquerdo, e o contrabaixo, os sopros de acompanhamento rítmico-harmônico e a melodia principal estão no canal direito. A escuta do fonograma indica, também, que a *timeline* presente em *Coisa n. 5* está distribuída nos dois canais por meio dos sopros graves no esquerdo e o contrabaixo no direito. Outra semelhança com a espacialidade do fonograma *Coisa n. 5* refere-se, a partir de análise visual da figura abaixo, ao contraste entre os dois canais no que tange à regularidade das intensidades. Em *Coisa n. 4*, assim como em *Coisa n. 5*, o canal esquerdo possui uma intensidade mais regular que a do direito.

Figura 9 – *Coisa n.5*. Desenhos de onda dos canais separados.



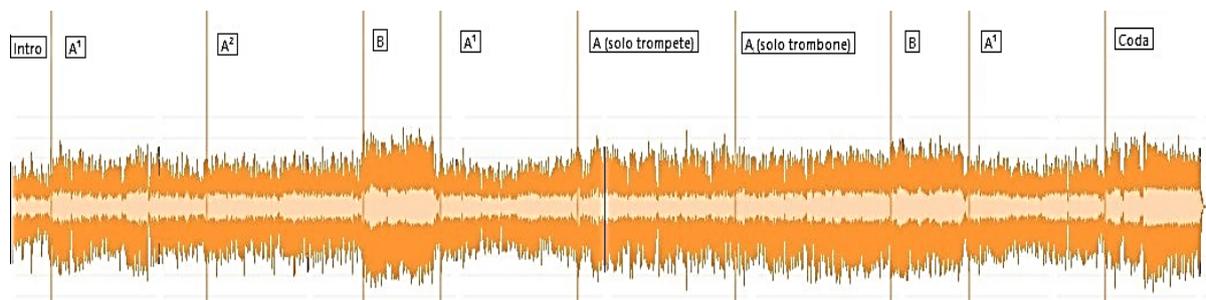
Fonte: Autor

Desse modo, nota-se que, em relação à articulação da mixagem com o arranjo escrito, as *timelines* presentes nos fonogramas estão distribuídas nas espacialidades de modo a preencherem os canais sonoros. As espacialidades dos instrumentos que executam as *timelines* obedecem a um padrão formado através dos canais esquerdo e direito, marcado por posições extremas. Portanto, verifica-se que o processo de mixagem dos fonogramas aborda a espacialização de maneira a distribuir as *timelines* nas instrumentações por meio dos canais sonoros, atribuindo ênfase aos arranjos planejados via notação musical.

Com o objetivo de pensar a forma musical a partir da auralidade, busca-se compreender, a seguir, como as formas se constroem baseadas no som e quais são as possíveis conexões

com as dinâmicas e as texturas. Em *Coisa n. 4*, nota-se a estrutura formal AABA, que pode ser relacionada à forma binária circular ou forma canção. Abaixo (figura 10), há o esquema formal da peça tal como se encontra gravada, enquanto fonograma, no LP *Coisas*, dotada das seguintes partes: Introdução – A¹ – A² – B – A¹ – A (solo trompete) – A (solo trombone) – B – A¹ - Coda. O fonograma possui a duração total de 4'03".

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

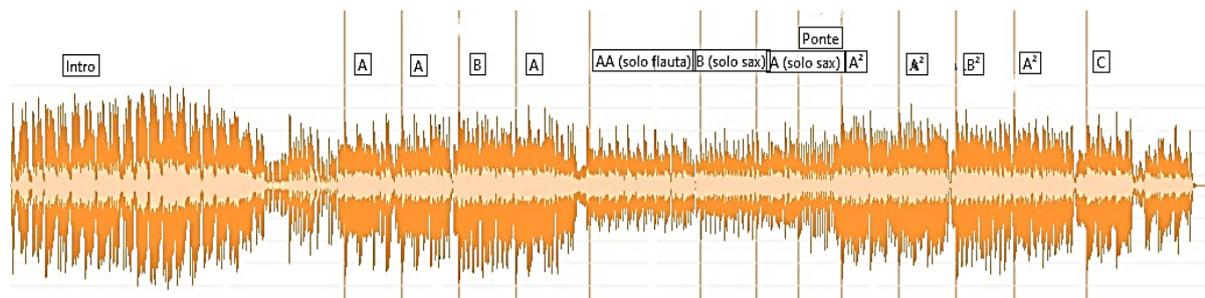


Fonte: Autor

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

A composição *Coisa n. 5* possui a estrutura de partes AABA que, assim como em *Coisa n. 4*, pode ser relacionada à forma binária circular ou forma canção. Entretanto, há uma compactação desse modelo em *Coisa n. 5*, visto que as partes possuem metade da quantidade padrão de compassos. A soma 4 + 4 + 4 + 4 (AABA) substitui a configuração tradicional 8 + 8 + 8 + 8 da forma canção. Abaixo (figura 11), há o esquema formal da peça tal como se encontra gravada, enquanto fonograma, no LP *Coisas*, dotada das seguintes partes: Introdução – A – A – B – A – A + A (solo flauta) – B (solo sax) – A (solo sax) – Ponte (modulação) – A² - A² - B² - A² - C. O fonograma possui a duração total de 2'47".

Figura 11 – *Coisa n.5*. Desenho de onda do canal principal.



Fonte: Autor

As relações de intensidade entre as partes A e B são quase equivalentes, permanecendo em A² e B², sem contraste. Essa dinâmica se distancia da tradição musical que torna comum, na forma canção (AABA), a prática composicional de se fazer a parte B como contrastante em relação à parte A, abarcando o aspecto da intensidade. Ainda que as partes A² e B² sofram um acréscimo de intensidade, provavelmente por conta da modulação que é preparada na ponte, a relação de simetria se mantém. Na introdução, percebe-se, por meio do desenho de onda, que há a concentração dos maiores níveis de intensidade de todo o fonograma. Isso também se constitui como um elemento de desvio da tradição que envolve a forma canção, a qual tem na introdução, geralmente, os menores índices de intensidade, ao passo que reserva os maiores para as partes A ou B, a depender. Além disso, a introdução de *Coisa n. 5* apresenta, a partir da escuta, a textura mais densa do fonograma, estabelecendo, dessa maneira, uma relação diretamente proporcional à intensidade, ou seja, é a parte que possui mais intensidade e mais densidade. A textura da introdução resulta da combinação entre melodia principal (flauta, trompete, sax alto e sax tenor), miolo (trompa e trombone), *ostinato* (sax barítono, trombone baixo e contrabaixo) e percussões.

Assim, a análise das estruturas formais a partir dos parâmetros de dinâmica e textura revela duas importantes implicações: i) a visualização dos desenhos de onda das gravações permite uma compreensão mais detalhada da obra, entendida por meio do resultado sonoro efetivo inscrito no fonograma; ii) os desenhos de onda permitem melhor descrição de fenômenos ligados à compreensão aural e que extrapolam os aspectos puramente abstratos da descrição formal em seções.

Encerrando a análise aural aqui proposta, a seguir será realizada uma investigação nas harmonias dos fonogramas a partir da hipótese de que há um hibridismo harmônico engendrado nesse repertório, em que a utilização do modalismo e do tonalismo é pensada por meio das estruturas formais. A concepção harmônica modal é heterogênea, apresentando diferentes usos e entendimentos musicais, e configura-se a partir de múltiplas possibilidades. Segundo Freitas (2008, p. 455), “o *modal* é parte de um conjunto mais

amplo, sua compreensão depende de diferenciações (...) das diversas concepções teóricas e realizações artísticas que (...) expressam sentidos alternativos e muito diferentes”. Na música popular, os usos do modalismo possuem grande relevância dentro do jazz, especificamente a partir da década de 1950 por meio do *modal jazz*, tendo como expoente Miles Davis (FREITAS, 2008, p. 454; TINÉ, 2008, p. 48). De acordo com Tiné (2008, p. 50), no *modal jazz* as composições evitam as relações harmônicas V-I (dominante-tônica) e II-V-I (subdominante-dominante-tônica), pois remetem ao tonalismo, e possuem acordes com muitas extensões, ao ponto de saturação. No âmbito sociocultural, o *modal jazz* integra, segundo Freitas (2008, p. 454), um diálogo cultural transatlântico, em que a música oriunda da dispersão gerada pela diáspora negra entra em atrito com a narrativa culta europeia. A partir dos anos 1950, o *modal jazz* se disseminou e se fundiu com outras práticas musicais modais, não necessariamente pertencentes ao jazz, a exemplo das escalas nordestinas, caracterizando um panorama multicultural do modalismo em sua relação com o território (FREITAS, 2008, p. 455).

Ao investigar o modalismo na música brasileira a partir de manifestações étnicas e populares do Nordeste com o objetivo de relacioná-lo com as composições da chamada MPB na década de 1960, Tiné (2008, p. 156) apontou procedimentos harmônicos ligados ao modalismo brasileiro que se aproximam do *modal jazz*. De acordo com o autor, o primeiro procedimento é o da cadência modal, em que “a totalidade do tema ou melodia não está harmonizada de maneira a pertencer exclusivamente a este ou aquele modo, mas que, no momento cadencial (...) a sucessão harmônica se dá de maneira a evitar a relação D-T (dominante – tônica)” (TINÉ, 2008, p. 156). Outro procedimento é o da cadência tonal em melodias modais, no qual a melodia pertence a um modo e a harmonia realiza, no momento cadencial, uma tonalização por meio da relação D-T ou por cadências de engano. Tiné (2008, p. 158) analisou a relação entre conteúdo e material dos repertórios e observou nítidas aproximações entre o pentatonismo e a temática afro-brasileira. Sobre os aspectos rítmicos ligados ao modalismo, Tiné (2008, p. 162) notou a forte presença de ritmos de matriz africana nos repertórios analisados. Esses ritmos são guiados por *timelines*, sendo sua existência na música brasileira uma expressão direta da rítmica da África ocidental, que são chamados de “toque” pelos músicos de tradição oral e são executados por instrumentos percussivos agudos (LACERDA, 2005, p. 213-219 *apud* TINÉ, 2008, p. 162).

A sequência harmônica Im7 – Vm7 marca um ponto importante na relação entre modalismo e música de matriz africana. Tiné (2008, p. 150) versa sobre o aspecto específico das melodias pentatônicas possuírem a harmonização Im7 – Vm7 na maioria do repertório modal que ele analisou, incluindo *Coisa n. 1*. Segundo o autor: “no aproveitamento do

gênero pentatônico, a cadência harmônica (...) que mais se utilizou foi a $Im7 - Vm7$ (...)” (TINÉ, 2008, p. 150). Freitas (2010, p. 115) desenvolve uma discussão sobre o quinto grau menor do campo harmônico (Vm) e sua possível função de dominante menor, uma vez que foge ao padrão de dominante maior com sétima ($V7$), sem o trítone gerado pelo intervalo entre a terça maior e a sétima menor típico do tonalismo. Segundo o autor, o Vm tem função dominante, porém é uma dominante peculiar e desviante, pois está fora da teoria harmônica tonal e é oriunda de repertórios populares e étnicos (FREITAS, 2010, p. 119).

Partindo para a análise do material empírico, os fonogramas *Coisa n. 1* e *Coisa n. 4* possuem a sequência harmônica $Im7 - Vm7$ na parte A. Por meio do violão executando os acordes, a sequência com a dominante menor fica explícita em *Coisa n. 1* (figura 12).

Figura 12 - *Coisa n. 1*. Modalismo na parte A (0'11" - 0'17").



Fonte: Autor

Já em *Coisa n. 4* (figura 13), o *ostinato* sugere os graus $Im7$ e $Vm7$ no centro de Dó menor. O $Vm7$ é estabelecido pela terça menor no baixo, logo depois indo para a fundamental.

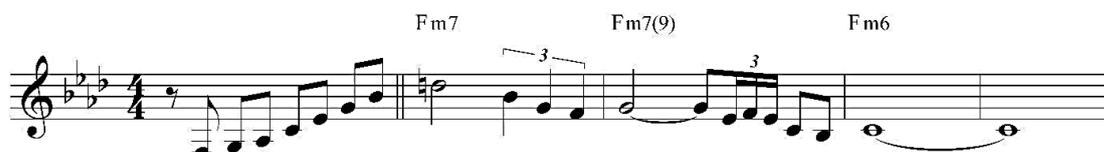
Figura 13 - *Coisa n. 4*. Modalismo na parte A (0' - 0'04").



Fonte: Autor

Em *Coisa n. 9* (figura 14), o modalismo aparece na parte A por meio de variações do centro em Fá menor, situado no modo dórico, em que a sexta é maior. A nota Ré natural é utilizada tanto na harmonia, integrando o acorde $Fm6$, quanto pela melodia, através da nota de chegada da anacruse.

Figura 14 - *Coisa n. 9*. Modalismo na parte A (0'10" - 0'21").



Fonte: Autor

A harmonia modal na parte A contrasta com o tonalismo explicitado na parte B dos fonogramas *Coisa n. 1*, *Coisa n. 4* e *Coisa n. 9*, gerando um tratamento harmônico híbrido. Em *Coisa n. 1* (figura 15), a cadência tonal se apresenta no acorde A7(b13), dominante maior principal de Dm7, reforçada pelo Dó sustenido na melodia.

Figura 15 – *Coisa n. 1*. Tonalismo na parte B (0'27" – 0'38").

Fonte: Autor

A cadência tonal se apresenta na parte B de *Coisa n. 4* (figura 16) através dos acordes D7(b9) e G7(b9), atuando como dominante maior secundária de Gm7 (quinto grau menor) e dominante maior principal de Cm7, respectivamente ¹⁰.

Figura 16 – *Coisa n. 4*. Tonalismo na parte B (1'10" – 1'25").

Fonte: Autor

E em *Coisa n. 9* (figura 17), o tonalismo presente na parte B se expressa, também, por meio da dominante maior principal, acorde C7(#9), e pela seqüência IIIm7 – V7 – I para o III7M do campo harmônico de Fá menor.

¹⁰ Ainda que o acorde D7(b9) apresente a dubiedade da nona aumentada (#9) contida na melodia por meio da nota Fá natural, considera-se a sua função de dominante maior com extensão alterada, em que as notas Fá natural e Fá# são executadas simultaneamente.

Figura 17 – *Coisa n.9*. Tonalismo na parte B (0'56" – 1'15").

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The first staff contains four measures with the following chord annotations above them: Bbm7, Eb7(9), Ab7M, and Ab6. The second staff contains three measures with the following chord annotations above them: Abm7, G7(b13), and C7(#9). The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing triplets.

Fonte: Autor

Observando a relação entre harmonia e melodia, a frase contida na melodia principal da parte A em *Coisa n. 9* (figura 18) é construída como período, apresentando uma ideia básica estendida de três compassos, por conta da anacruse, e uma ideia contrastante de dois compassos, de tamanho padrão. O tema utiliza o modo dórico de Fá, que é enfatizado pelo repouso na nota característica (sexta maior – Ré natural) com duração de mínima no primeiro compasso de ambas as partes.

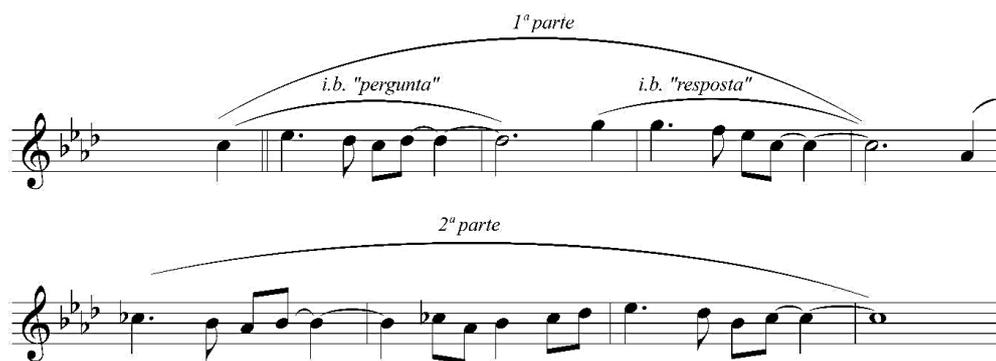
Figura 18 – *Coisa n.9*. Melodia principal da parte A (0'10" – 0'21").

The image shows a single staff of musical notation in 4/4 time, with a key signature of three flats. The melody starts with an anacrusis (two eighth notes). A bracket labeled 'ideia básica' spans the first three measures, which include a triplet of eighth notes. A second bracket labeled 'ideia contrastante' spans the last two measures, which also include a triplet of eighth notes. The melody concludes with a whole note on the natural F4 (Ré).

Fonte: Autor

Já na parte B de *Coisa n. 9* (figura 19), a frase de oito compassos com anacruse apresenta, de início, um modelo que é variado na segunda metade, na qual há a criação de novos contornos melódicos transpostos uma terça maior abaixo. A execução é feita em oitavas distintas pelo trompete e violoncelo. Pode-se dizer que a frase foi construída como sentença, uma vez que a primeira parte, formada pelos quatro primeiros compassos, apresenta duas ideias básicas do tipo “pergunta e resposta” com o intervalo de terça maior ascendente. E a segunda parte da frase continua as ideias inicialmente expostas adicionando novos elementos.

Figura 19 – *Coisa n.9*. Melodia principal da parte B (0'56" – 1'15").



Fonte: Autor

A análise harmônica realizada aqui neste tópico permitiu constatar, em primeiro lugar, um hibridismo harmônico modal/tonal nos fonogramas, na medida em que o material empírico revela que não há uso exclusivo do modalismo nas composições, tampouco do tonalismo. As relações harmônicas híbridas verificadas apontam para uma dupla dimensão da obra, em que a tradição musical de matriz africana, expressada por meio dos usos do modalismo, e as convenções europeias, detectadas nos procedimentos tonais, são planejadas no processo composicional independente dos fonogramas, antes das gravações. Desse modo, verifica-se que o hibridismo harmônico aqui detectado é articulado através das estruturas formais, visto que as partes A e B dos fonogramas se diferenciam mediante as concepções modais e tonais. Em segundo lugar, os elementos empíricos das transcrições analisadas indicam a presença de uma estrutura melódica de tradição europeia, representada pelos tipos de fraseologia periódica e sentencial. Por fim, é interessante notar a coexistência dessas formulações melódicas com uma harmonia modal de matriz africana na parte A de *Coisa n. 9*, em que a melodia principal e o acompanhamento harmônico são sobrepostos a fim de gerar uma ambivalência de estéticas sonoras no campo das alturas.

Análise visual

Este tópico dedica-se a investigar o aspecto visual do LP *Coisas*, levando em conta sua capa e contracapa como elementos constitutivos do produto LP. Esta parte do trabalho tem a função de acrescentar à discussão apresentada anteriormente a visualidades do disco, para além do aspecto sonoro *stricto sensu*, e parte da premissa de que a exploração dos aspectos imagéticos do LP pode lançar dados sobre os imaginários visuais que se constituíram na criação de tal produto fonográfico. Os elementos visuais, por sua vez, acrescentam camadas adicionais de sentido simbólico e direcionamento mercadológico aos discos, associando-se aos elementos aurais já abordados no tópico anterior. Dentro da área

de música popular e do design, os autores apresentados abaixo tratam as visualidades dos discos como importantes elementos de análise do produto LP, fornecendo caminhos interpretativos cruciais para este trabalho.

Jones e Sorger (1999) tratam do aspecto visual dos álbuns de música popular lançados, principalmente, durante a segunda metade do século XX ao investigarem a história e as abordagens analíticas do design das capas de discos. Os autores atentam para a importância e o poder que os consumidores atribuem à visualidade da música por meio das capas no período histórico analisado, uma vez que a música popular se utiliza de variadas formas de exposição nos meios massivos de comunicação para investir no estilo visual e se apresentar no mercado enquanto produto (JONES & SORGER, 1999, p. 68). Para além da função básica de embalar e proteger o suporte de uma gravação musical, os autores argumentam que as capas dos discos de música popular também funcionam como uma memória visual da obra musical encapada e como uma ferramenta de marketing (JONES & SORGER, 1999, p. 68). Na visão deles, o jazz estadunidense inspirou, a partir da década de 1950, um variado e sofisticado grupo de capas de discos, contando com abordagens vanguardistas de fotografia, ilustração e tipografia. As tentativas de unir os aspectos visuais aos musicais nas capas dos discos de jazz resultaram em um senso geral de estilo: os nomes dos artistas e os títulos das obras são apresentados com discrição e sutileza e os retratos dos artistas são mais diretos (JONES & SORGER, 1999, p. 74).

Gomes et al. (2015, p. 1888) apontam a tendência de as capas dos LPs de música popular apresentarem a fotografia do artista principal por meio de cortes fotográficos que trazem enquadramentos chamados de “feicismo”¹¹. Segundo os autores, as taxas de “feicismo” indicam “questões da personalidade e dos interesses do artista sobre o que o público deveria compreender” (GOMES et al., 2015, p. 1889). Assim, “nas taxas de ‘feicismo’ altas, onde o rosto toma quase toda área de impressão, o foco recai sobre os atributos intelectuais e da personalidade do indivíduo” (GOMES et al., 2015, p. 1889).

De acordo com Montore e Umeda (2014), a ideia de visualidade sonora do produto LP é entendida a partir da relação entre a concepção gráfica da capa e o conteúdo sonoro, formando-se na embalagem do disco um espaço de diálogo do consumidor com a música, ou seja, “o produto que a capa embala não é apenas o tangível do suporte, mas também o intangível de seu conteúdo” (MONTORE & UMEDA, 2014, p. 82). Para os autores, o trabalho do designer resume-se a traduzir na linguagem visual a atmosfera musical do disco,

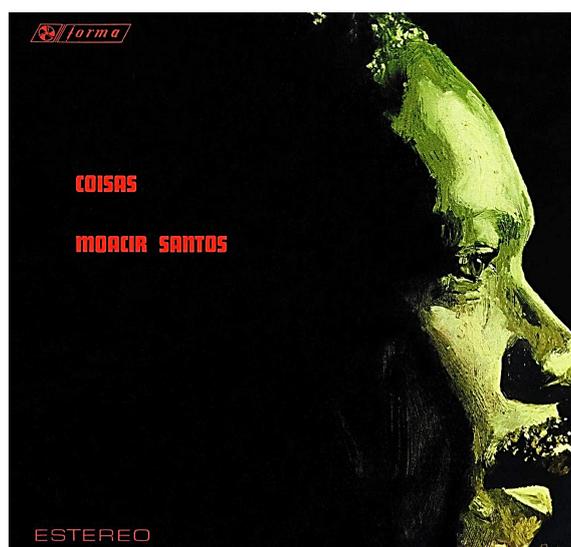
¹¹ “Feicismo” é um calque linguístico do termo de língua inglesa *face-ism*, referenciando o rosto do artista (*face*, em inglês), cunhado pelas psicólogas Dane Archer, Debra Kimes e Michael Barrios em 1978.

associando os aspectos sonoros de volume, densidade, textura e timbre às características visuais, tendo a sinestesia como ferramenta (MONTORE & UMEDA, 2014, p. 82).

Diante dessa breve apresentação da literatura sobre análise visual de discos, o objetivo deste tópico é propor possibilidades de compreensão do acoplamento entre as dimensões visuais e aurais do LP *Coisas*, em contraponto com análise comparativa de outros discos do período. Parte-se da hipótese de que os elementos visuais estão dispostos para gerar um entendimento, portando-se como linguagem parcial, uma vez que a visualidade contida no disco busca sintetizar as propostas estilísticas do produto LP.

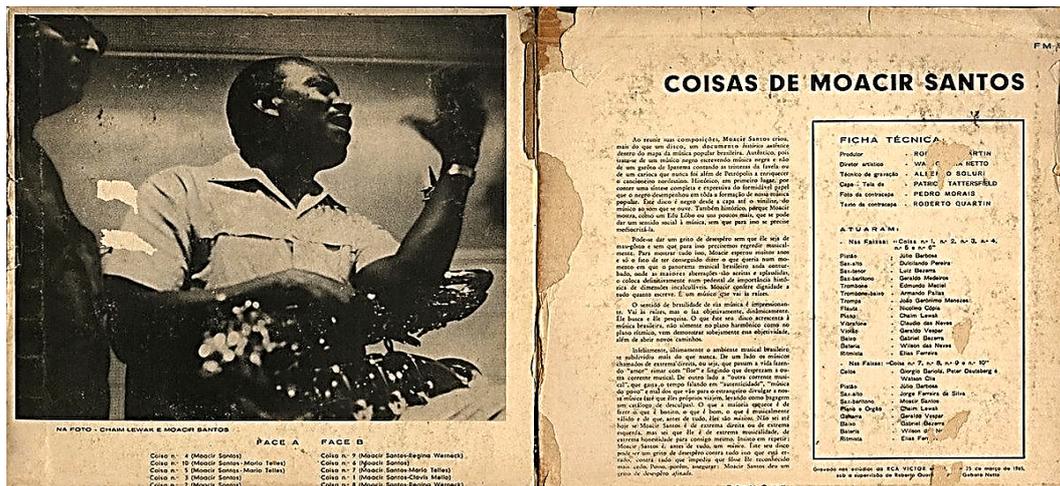
A capa do LP *Coisas* (figura 20), lançado pelo selo Forma, apresenta no aspecto gráfico textual apenas quatro informações curtas em vermelho: o nome da gravadora, o título do disco, o nome do artista e o tipo de mixagem (estéreo). A pintura da artista plástica Patrícia Tattersfield exibe Santos com um semblante sério, de boca fechada e olhar distante, e de perfil somente com uma parte da face iluminada, tendo o resto da cabeça escurecido a ponto de se misturar com o plano de fundo preto. Na contracapa (figura 21), o LP apresenta uma fotografia de autoria de Pedro Morais. Nela, Santos está gesticulando em estúdio, ao que parece, nos bastidores das gravações portando seu saxofone barítono ao lado do pianista atuante no disco, Chaim Lewak.

Figura 20 – Capa LP *Coisas* (1965).



Fonte: Discogs.com

Figura 21 – Contracapa LP *Coisas* (1965).



Fonte: Discogs.com

A artista Tattersfield também produziu as pinturas das capas de outros discos lançados pelo selo Forma durante a década de 1960, a exemplo das duas capas abaixo (figuras 22 e 23).

Figura 22 – Capa LP *BossaTrês em Forma* (1965), do grupo BossaTrês.



Fonte: Discogs.com

Figura 23 – Capa LP *Inútil Paisagem* (1964), de Eumir Deodato.



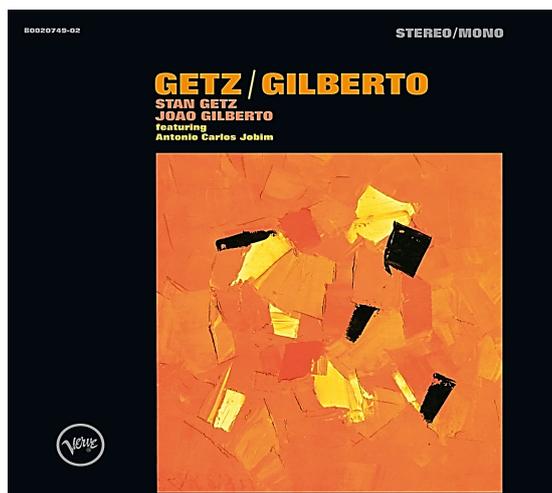
Fonte: Discogs.com

Nas duas figuras acima, entende-se a capa dos discos enquanto obra de arte, em que uma pintura estiliza a embalagem do produto LP, distanciando-a de uma representação realista do artista através de uma fotografia, por exemplo. Qual o objetivo de inserir uma obra de arte na capa de um LP de música popular? Como isso acarreta o direcionamento da escuta do disco? Nota-se que Tattersfield está seguindo, no LP *Coisas*, uma estética já adotada em outras capas do selo Forma, que consiste em construir um olhar artístico para o trabalho

musical. Nesse processo, pode-se inferir que a pintura na capa do LP *Coisas* acrescenta uma camada valorativa ao produto, distinguindo-o dos demais trabalhos do mercado à época. Dessa maneira, o ouvinte já encontra na embalagem do disco uma capa diferenciada que carrega uma pretensão artística em seu conteúdo musical, por meio de uma visualidade sonora que sugere “algo mais” do que um produto mercadológico de música popular.

As pinturas de Tattersfield remetem a uma determinada estética recorrente na produção gráfica de capas dos LPs de música popular, em que há uma obra de arte ao invés de uma fotografia. No esforço de buscar a referência que Tattersfield possa ter tido no seu processo criativo, encontrou-se na discografia de João Gilberto uma provável fonte. Abaixo (figura 24), a capa do LP *Getz/Gilberto* (1964) apresenta a pintura abstrata *Alla Africa*, de Olga Albizu, que se aproxima daquela feita por Tattersfield para a capa do LP *Inútil Paisagem* (1964), ilustrada na figura anterior. Interessante notar que as duas pinturas abstratas, tanto a de Albizu quanto a de Tattersfield, compõem capas de discos que têm como repertório composições de Jobim, que é um compositor atrelado a um imaginário musical de arte, erudição, prestígio e sofisticação.

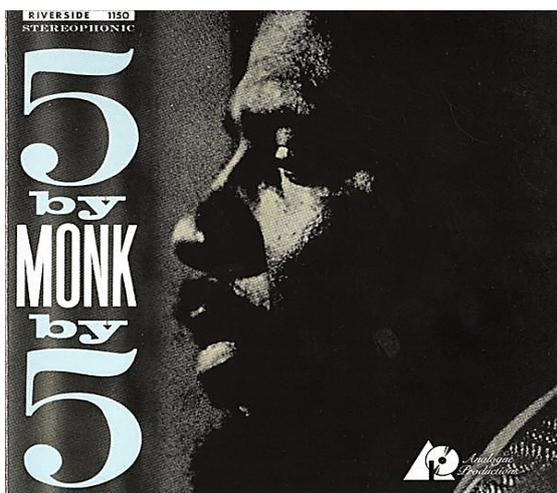
Figura 24 – Capa LP *Getz/Gilberto* (1964), de João Gilberto e Stan Getz.



Fonte: Discogs.com

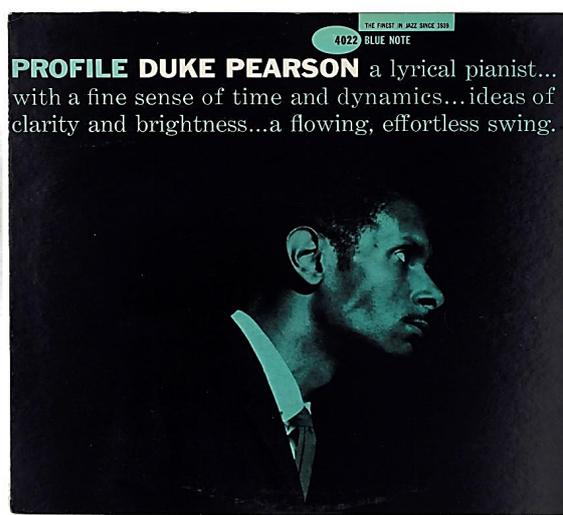
Ao observar as capas de alguns discos de jazz produzidos entre final dos anos de 1950 e meados dos anos de 1960, nota-se aproximações estéticas em suas capas que dialogam com a capa do LP *Coisas*, sobretudo no que concerne ao alto grau de feicismo. A seguir, serão expostas em ordem cronológica capas de quatro LPs de jazz (figuras 25 a 28) lançados nos EUA por três gravadoras (Riverside, Blue Note e Impulse) nas décadas de 1950 e 1960 antes do LP *Coisas* (1965).

Figura 25 – Capa LP *5 By Monk By 5* (1959), de Thelonious Monk.



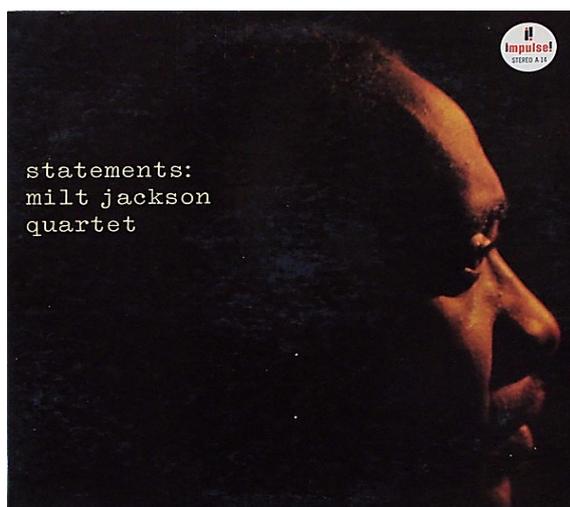
Fonte: Discogs.com

Figura 26 – Capa LP *Profile* (1959), de Duke Pearson.



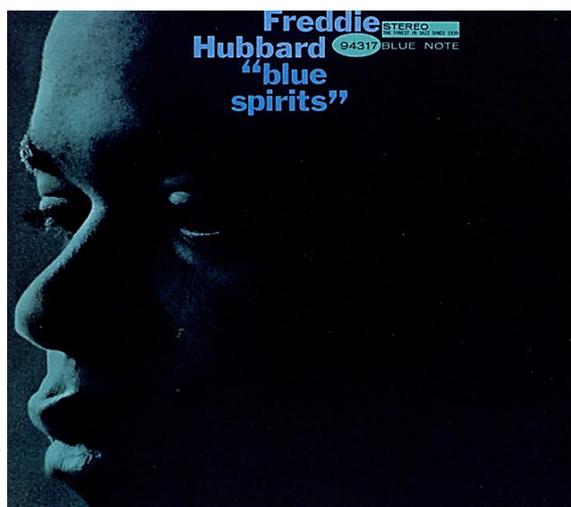
Fonte: Discogs.com

Figura 27 – Capa LP *Statements* (1962), de Milt Jackson Quartet.



Fonte: Discogs.com

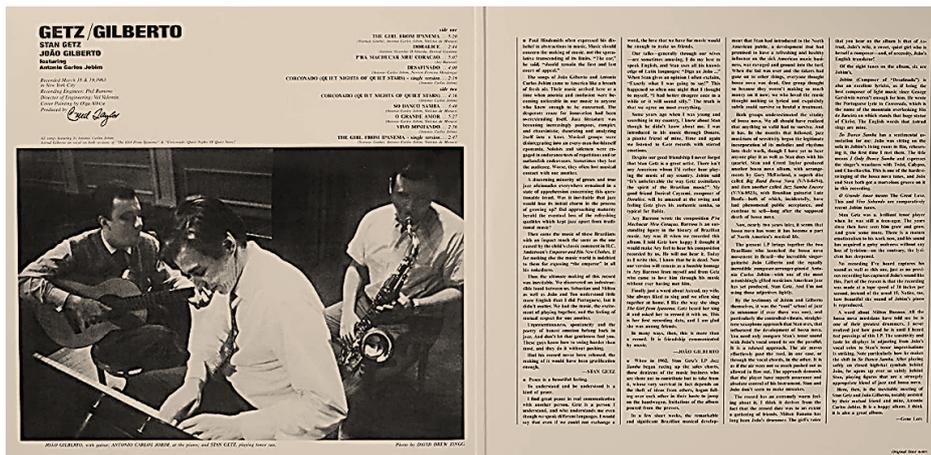
Figura 28 – Capa LP *Blue Spirits* (1965), de Freddie Hubbard.



Fonte: Discogs.com

Observa-se, em primeiro lugar, as seguintes semelhanças com a capa do LP *Coisas*: a) rosto do artista em perfil; b) semblante sério e reflexivo, de olhar distante, sem contato visual com o espectador; c) boca fechada, sem sorrisos; d) plano de fundo predominantemente escuro; e) tratamento duo tônico (em duas cores) da imagem; e f) economia das informações textuais, indicando nome do artista, título do disco, nome da gravadora e tipo

Figura 30 – Contracapa LP *Getz/Gilberto* (1964), de João Gilberto e Stan Getz.



Fonte: Discogs.com

Conclusão

Este artigo se dedicou a analisar alguns fonogramas do LP *Coisas* por meio das sonoridades pensadas em dupla dimensão, através dos aspectos aurais e escritos, além de discutir as interfaces entre os aspectos visuais e aurais, abordando a visualidade do disco como importante elemento simbólico e mercadológico dentro da música popular. A análise das sonoridades confirmou o entendimento dos fonogramas a partir de uma dupla dimensão, em que as composições planejadas via notação são acrescidas de estratos sonoros por meio das gravações em fonograma através de quatro parâmetros: rítmico, instrumental, formal e harmônico.

No primeiro, constatou-se que as *timelines* configuram-se como elementos rítmicos de estruturação dos fonogramas, transigindo oscilações nos andamentos ao flexibilizar o tempo nas execuções em conjunto para as gravações do disco. Atestou-se que, apesar de a função cumprida pelas *timelines* ser concebida através do arranjo escrito e planejado, a percepção aural por meio dos fonogramas evidencia a centralidade exercida por esses elementos rítmicos nas sonoridades, indicando a sua dupla dimensão. Por meio do parâmetro instrumental, analisou-se os procedimentos de mixagem adotados, envolvendo as espacialidades das instrumentações nos dois canais de gravação dos fonogramas. Concluiu-se que as mixagens dos fonogramas são manejadas a fim de distribuir as *timelines* em suas possibilidades espaciais e timbrísticas por meio dos canais sonoros, reforçando o papel substancial que esses elementos rítmicos possuem nas sonoridades. Através do parâmetro formal, a análise das estruturas formais dos fonogramas considerou os aspectos de dinâmica e textura e verificou-se uma hibridiz no uso dessas estruturas. As sonoridades dos fonogramas, entendidas através dos níveis de intensidade e densidade, revelaram

ambivalências com relação às estruturas formais, exprimindo simetrias e assimetrias. Por último, a análise sob o quarto parâmetro constatou a existência de certo hibridismo harmônico nos fonogramas que permeia usos do modalismo e do tonalismo articulados através das estruturas formais, gerando certa diferença entre as seções. A hibridez das harmonias demonstrou a ideia de uma dupla dimensão constitutiva da obra de Santos, encadeando as tradições musicais africana e europeia por meio de modalismos e tonalismos, respectivamente.

No último tópico, em que foram propostas possibilidades de compreensão do acoplamento entre as dimensões visuais e aurais, concluiu-se que a capa do LP *Coisas* transmite, através de sua visualidade, a ideia de um produto artístico que, embora circule no mercado fonográfico da música popular, ambiciona um *status* de exclusividade. A imagem de Santos em perfil traz elementos empíricos de um músico formal, intimista e centrado na sua obra, visto que está sem o porte de um instrumento, e a sua apresentação na forma de pintura reforça a condição de artista, estabelecendo uma espécie de filtro distintivo. Além disso, foi apurado que a aproximação com a estética da bossa nova e do jazz, por meio das referências visuais especuladas na concepção fotográfica da contracapa, sugere informalidade, despojamento e espontaneidade. Dessa forma, a análise visual do LP, a partir das interfaces entre sua capa e contracapa, aponta para um produto que vende a imagem de um músico que é híbrido. Na capa, Santos é apresentado, através de uma pintura, enquanto compositor sério, cerebral e formal que se propõe a fazer arte. Já na contracapa, ele é visto como um instrumentista informal, interativo e despojado, por meio de um registro fotográfico dos bastidores. Por fim, esse caráter híbrido construído sobre a imagem de Santos no LP *Coisas* provê uma aproximação do disco, através da ideia de refinamento presente na capa, com a música popular afro americana produzida na costa leste dos Estados Unidos, mais especificamente em Nova Iorque, durante as décadas de 1950 e 1960. E por meio da ideia de despojamento transmitida na contracapa, o disco remete às produções bossa novistas realizadas nos anos de 1960.

Referências

- AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, California: University of California Press, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.
- BAHIA, Sergio. Processos composicionais de Moacir Santos: subsídios para uma criação autoral. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- BAHIA, Sergio. Escrita e invenção: a dimensão prática na pesquisa em música popular brasileira. *Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 3, p. 1-23, 2017.

- BAHIA, Sergio. Moacir Santos' Mediations: a Look at His Dialog Between Harmonic Languages. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 38, p. 1-21, 2018.
- BONETTI, Lucas. A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BONETTI, Lucas. Moacir Santos ghostwriter: a composição de trilhas musicais no período norte-americano. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- BONETTI, Lucas. A trilha de Moacir Santos para Os Fuzis no contexto das produções do Cinema Novo e a predominância do silêncio narrativo. *Música Hodie*, Goiânia, v. 20, 2020.
- BUTTERFIELD, Matthew. Music Analysis and the Social Life of Jazz Recordings. *Current Musicology*, New York: Columbia University Press, nos. 71-73, p. 324-352, 2002.
- DIAS, Andrea. Mais "Coisas" sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- DIAS, Andrea. Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.
- FRANÇA, Gabriel. Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- FREITAS, Sérgio Paulo. Que acorde ponho aqui? Harmonia, prática teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GOMES, João. "Coisas" de Moacir Santos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- GOMES, Luiz; Júnior, Marcos; Medeiros, Lígia; Santana, Valéria. Princípios para análises gráficas de capas de disco de vinil. In: 7º Congresso Internacional de Design da Informação, 2015, São Paulo. 1186-1198.
- JONES, Steve; SORGER, Martin. Covering music: a brief history and analysis of album cover design. *Journal of Popular Music Studies*, California, v. 11-12, n. 1, p. 68-102, 1999.
- MOLINA, Sérgio. A composição de música popular cantada – a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns nos pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MONTORE, Marcello; UMEDA, Guilherme. O design da bossa nova: visualidade sonora nas capas de Cesar Villela para a gravadora Elenco. *Estudos em Design*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 80-97, 2014.
- NKETIA, Joseph. African music in Ghana. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, São Paulo, USP, p. 87-109, 1999/2000/2001.
- TINÉ, Paulo. Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do nordeste ao popular da década de 1960. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- VICENTE, Alexandre Luís. Moacir Santos, seus Ritmos e Modos: "Coisas" do Ouro Negro. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- VICENTE, Rodrigo. Música em Surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- ZARA, Gabriel. As escolhas de Moacir Santos para a formação instrumental de suas "Coisas". Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.