

Moacir Santos:

simetrias e *voice leadings* em *Coisa no.3*

SERGIO GAIA BAHIA*

RESUMO: Este artigo visa apresentar alguns procedimentos relevantes de simetrias e *voice leadings* dentro da linguagem harmônica do compositor brasileiro Moacir Santos, a partir da peça *Coisa no.3*. Trata-se de uma das obras integrantes do disco *Coisas* (1965), estreia fonográfica de Moacir que definiria consideravelmente seu estilo e seus processos criativos. De forma geral, o disco se baseia em materiais melódicos e variações motivicas notadamente simples, instrumentação próxima ao estilo cool jazz, presença marcante de percussão afro-brasileira, capacidade de contenção e variação no uso dos recursos orquestrais, além de uma harmonia que oscila entre trechos tonais, modais e pós-tonais. Dentro do álbum, contudo, a exatidão no tratamento de diversos elementos revela uma dimensão ampla de conteúdo musical manipulada por seu autor. É nesse sentido que *Coisa no.3* traz um exemplo emblemático de como detalhes específicos de simetrias e *voice leadings* contribuem para dar sentido ao discurso artístico, conferindo-lhe alto nível de minúcia por trás da superfície econômica.

PALAVRAS-CHAVE: Moacir Santos; *Coisa no.3*; composição; simetrias; *voice leadings*.

Moacir Santos: symmetries and *voice leadings* in *Coisa no.3*

ABSTRACT: This article aims to present some relevant procedures of symmetries and *voice leadings* within the harmonic language of the Brazilian composer Moacir Santos, focusing on the piece *Coisa no.3* [Thing no.3]. The piece is part of the album *Coisas* [Things] (1965), Santos' debut work that would define his style and creative processes considerably. In a general view, the record is based on notably simple melodic materials and motive variations, instrumentation close to the cool jazz style, a remarkable presence of Afro-Brazilian percussion, restraint and variation in the use of orchestral resources, and a harmonic language that ranges among tonal, modal and post-tonal passages. Within the album, however, the accuracy in the treatment of several elements reveals a broad dimension of musical content manipulated by the author. It is in this sense that *Coisa no.3* brings an emblematic example of how specific details of symmetries and *voice leadings* contribute to giving meaning to artistic discourse, giving it a high level of detail behind the economic surface.

KEYWORDS: Moacir Santos; *Coisa no.3*; composition; symmetries; *voice leadings*.

* Sergio Gaia Bahia é músico, compositor, arranjador, Doutor em Composição pela Unicamp, tendo realizado estágio de pesquisa na University of Florida com trabalho sobre o compositor brasileiro Moacir Santos. É também Mestre em Etnomusicologia pela UFPB e graduado em Licenciatura pela UFPE. Atualmente, é Coordenador de Música do Museu Paço do Frevo, em Recife-Pernambuco. E-mail: gaia_sergio@yahoo.com.br

O estilo do compositor Moacir Santos é algo que sempre transmitiu, para críticos e músicos, uma espécie de economia cujos processos parecem construídos com deliberada exatidão. Não raro suas peças se desenvolvem sobre uma base rítmica estritamente repetitiva que sustenta variações melódicas e orquestrais, ou surgem a partir de um motivo único que, com pouquíssimas variações, resume todo o discurso. Tal abordagem criativa chamou a atenção pela primeira vez quando do lançamento do LP *Coisas* (1965), estreia fonográfica que determinaria o estilo de composição de Moacir, apesar das pontuais variações em discos posteriores. No contexto daquele material, a peça *Coisa no.3* surgiu como um dos exemplos mais bem-acabados desse estilo, trazendo inclusive certo efeito intrigante, devido a sua dubiedade rítmica. Não obstante, o foco deste artigo diz respeito estritamente à forma como Moacir trabalha a condução de vozes e as ocasionais simetrias no discurso harmônico da peça.

Superficialmente falando, *Coisa no.3* nada mais é do que um motivo cíclico com variações simples, desenvolvidas sobre uma percussão constante de caráter afro-brasileiro e com mudanças harmônicas e orquestrais a conferir-lhe interesse. Em um nível mais profundo, contudo, a condução da harmonia revela aspectos minuciosos que explicam em parte como a peça consegue manter fixo o interesse do ouvinte, a despeito do caráter recorrente. Vejamos a seguir alguns desses procedimentos.

Parte A: paralelismo, *voice leading* e polaridade cêntrica

É necessário pontuar que a forma de *Coisa no.3*, já alvo de análises anteriores, “apresenta-se dividida em duas grandes seções, a saber; Seção 1 – ABAC, Seção 2 – ABACA” (ZANONI GOMES 2008, p 68). Duas razões principais concorrem para esta divisão: transposição de todo o material da Seção 1 uma terça menor acima na Seção 2; e contraste na instrumentação – apenas piano e percussão na Seção 1 e, na Seção 2, percussão, contrabaixo acústico, guitarra, vibrafone, trombone baixo, trompa, sax barítono, sax tenor, sax alto, trompete e flauta. A peça considerada genericamente, portanto, assemelha-se à ideia de um Rondó devido ao seu constante retorno

à parte A (sempre a sofrer variações) e à sensação cíclica advinda do motivo principal. A respeito deste, conforme declarou o próprio Moacir: “eu assisti a um filme aqui no Rio, no cinema... então tinha uma sirene... (e canta a frase inicial da Coisa no 3) duas notas! Aí eu desenvolvo” (IMPROTA 2007, p 141). O motivo repetitivo a que o artista se refere, de quarta justa descendente a recordar um som de ambulância, é aquele que inicia a parte A da peça e cujas variações simples a constroem por inteiro. O acompanhamento harmônico referente a este motivo já inaugura na parte A alguns procedimentos típicos de Moacir relativos a simetrias e *voice leadings*. O primeiro diz respeito a um tipo de condução paralela das vozes que acaba por gerar uma imprecisa relação entre os acordes do trecho (as cifras do Ex.1 abaixo foram extraídas do *songbook* oficial do disco *Ouro negro* (SANTOS, 2005)). Note que o motivo principal apresentado na voz superior só deixa de executar o intervalo de quarta justa descendente no último motivo (uma terça menor), ao passo que as vozes de acompanhamento permanecem invariáveis: elas mantêm constantes os intervalos de 10 semitons entre baixo e contralto, e de 6 semitons (trítone) entre contralto e tenor durante todo o trecho. Note, também que na camada superior (clave de Sol) a diferença entre o primeiro e o segundo intervalo de cada motivo (intervalo entre tenor e soprano) sempre se reduz para 4 semitons, a não ser no último motivo, quando se reduz para 2, seguindo a prática frequente em Moacir de quebrar seus padrões no último instante. O intervalo $D^{\flat}_2 - Si^{\flat}_1$ na voz do baixo repete-se uma oitava acima pelo tenor no motivo conclusivo de ambas as frases, antecedente e conseqüente do trecho. Os quadrados tracejados indicam respostas melódicas agudas que não são incluídas aqui no material principal das frases:

C7(13) B7 $\frac{4}{3}$ Bb7(maj7) A7 Ab7(b9) G7(13) C7(13) B7 $\frac{4}{3}$

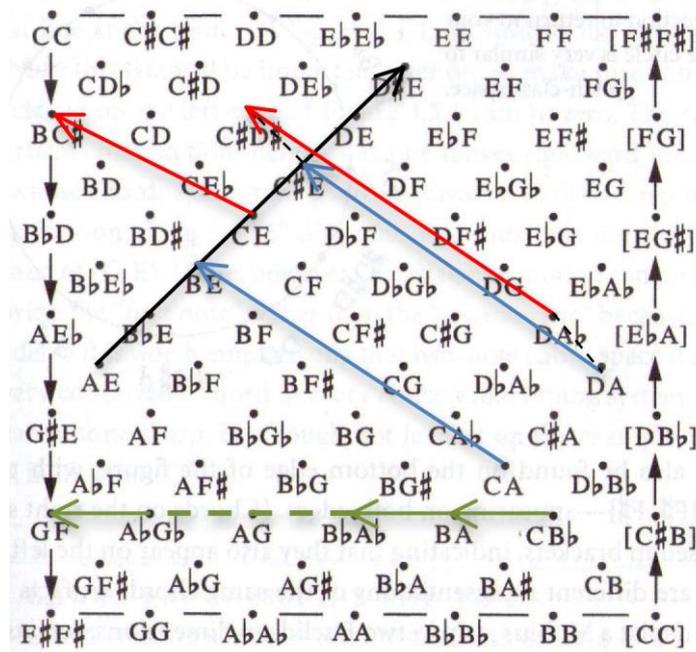
----- antecedente -----

Bb7 A7(#11) Ab7(#5) G7(#11)

----- consequente -----

Ex.1 – aspectos de voice leading na parte A de Coisa no.3.

Todos esses detalhes de *voice leading* parecem deixar claro que é o aspecto horizontal e contrapontístico do trecho que comanda sua construção e não a relação entre as verticalidades resultantes. Compreendendo, portanto, a condução de vozes como aspecto principal, é possível tecer novos comentários a partir da divisão do trecho em camadas, inferior e superior (claves de Fá e Sol). Desse ponto de vista, cada uma dessas camadas passa a ser entendida como uma sequência de díades, e cada duas díades (ritmicamente agrupadas como “colcheia pontuada + semicolcheia”) representam uma *célula*. Assim é possível expor visualmente os *voice leadings* do trecho acima de outra maneira. Trata-se do que TYMOCZKO (2011) intitula como *two-note chord space*, ou seja, as relações de movimento e distância entre acordes de duas notas:



Ex.2 – voice leading da parte A em um two-note chord space.

O *two-note chord space* de Tymoczko expõe movimentos possíveis entre díades: paralelos (sentidos horizontais na figura); contrários com ambas as vozes movendo-se por igual distância (sentidos verticais); e oblíquos, com uma voz mantendo-se fixa e outra se movendo por semitom (sentidos diagonais). Nas extremidades da figura, as linhas horizontais, superior e inferior, representam uníssonos, ao passo que a linha vertical da direita contém as mesmas díades que a linha da esquerda. A figura não leva em conta a altura exata em que as notas das díades se encontram, nem o ordenamento das mesmas: {E, G#} e {G#, E}, por exemplo, se equivalem. As semelhanças de *voice leading* entre células correspondentes da parte A de Moacir ficam visualmente expostas da seguinte forma:

- **Camada inferior (díades da clave de Fá):** seta verde horizontal na parte de baixo da figura. O movimento que ela descreve é idêntico em ambas as frases do trecho, antecedente e consequente, sendo uma espécie de *glissando contínuo* que leva de (C, Bb) até (G, F).

- **Camada superior (díades da clave de Sol):** O movimento da primeira célula é igualmente idêntico para ambas as frases e corresponde à seta preta apontada para a direita. As segundas células de cada frase estão representadas pelas duas setas mais acima apontadas para a esquerda (azul para a frase antecedente e vermelha para a consequente). As setas pretas tracejadas entre elas mostram que ambas as células se igualariam caso um simples movimento oblíquo movesse uma nota por semitom e mantivesse a outra fixa. Isso quer dizer que os *voice leadings* das duas células são iguais, já que ambos movem descendentemente uma nota por semitom e outra por cinco:

$$(D, A) \xrightarrow{-1,-5} (C\#, E) \quad \text{e} \quad (D, Ab) \xrightarrow{-1,-5} (C\#, D\#)$$

Por fim, as terceiras células de cada frase (setas azul e vermelha mais abaixo na figura) também guardam relação próxima entre *voice leadings*: a primeira desce uma nota por semitom e outra por cinco, ao passo que a segunda desce uma nota por semitom e outra por três. Os *voice leadings* de ambas se distinguem, assim, por apenas dois semitons de diferença quanto ao movimento de uma das vozes:

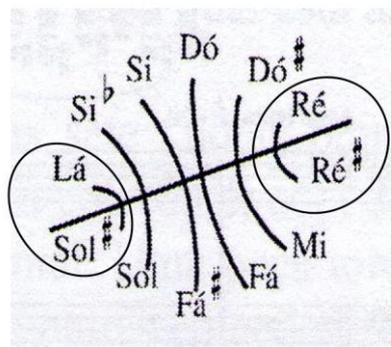
$$(C, A) \xrightarrow{-1,-5} (B, E) \quad \text{e} \quad (C, E) \xrightarrow{-1,-3} (B, C\#)$$

Tais detalhes minuciosos na condução de vozes de Moacir Santos mostram uma série de semelhanças entre *voice leadings* de células correspondentes que certamente contribuem para a lógica e coesão do discurso, tudo dentro de um trecho mínimo de apenas quatro compassos. O que essa condução produz, ademais, é uma harmonia que, não sendo funcional de maneira estrita, se apoia numa espécie de *du-biedade* referente ao seu centro harmônico. STRAUS (2013) nos esclarece como esse aspecto se expressaria numa linguagem pós-tonal:

Toda música tonal é cêntrica, focalizada em classes de notas ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal. Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros referenciais. Uma grande quantidade de música pós-tonal focaliza notas, classes de notas ou conjuntos de classes de notas específicos como um meio de modelar e organizar a música. Na ausência da harmonia funcional e do encadeamento

tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas que são expostas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em registro extremo, tocadas mais fortemente e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não têm aqueles atributos. (STRAUS 2013, p 144).

Se revisitarmos o Ex.1, haveremos de perceber que as notas mais proeminentes no discurso de Moacir são o Mi \flat no c.2 e o Dó#3 no c.3-4, apenas e unicamente pela razão de que ambas se destacam na melodia (região mais aguda) e porque encerram, respectivamente, as frases antecedente e consequente do trecho. Trata-se assim de uma proeminência resultante de registro e caráter conclusivo (além do fato de que, aqui, é mais adequado eleger notas individuais como centro da música, e não acordes, visto que nenhum deles soa central em relação aos demais). Porém, nenhuma das notas aqui tidas como centrais (Mi \flat e Dó#3) se destaca claramente em relação à outra, de modo que se fôssemos apontar um centro harmônico para o trecho, ele não seria uma das duas notas, mas sim um ponto equidistante entre elas. O exemplo abaixo expõe um *Eixo inversivo* extraído da parte A, ou seja, “um ponto médio em torno do qual todas as notas se equilibram” (STRAUS 2013, p 146) e que, nesse caso, passa precisamente entre Ré e Ré# (ponto equidistante entre as duas notas centrais). Assim se estabelecem dois pares de notas como *polos* do eixo:



Ex.3 – Eixo inversivo na parte A de Coisa no.3.

Tal polarização cêntrica acompanha todo o trecho da parte A e só se resolverá, após a execução do ritornelo, nos dois compassos de transição para a parte B. Porém, a música acaba se resolvendo não em uma das duas notas centrais, mas em um acorde claramente conclusivo de Cmaj7(9), com o Mi na melodia, enfim, destacando-se sobre o Dó#. Aqui se apresenta uma das típicas ambiguidades de Moacir

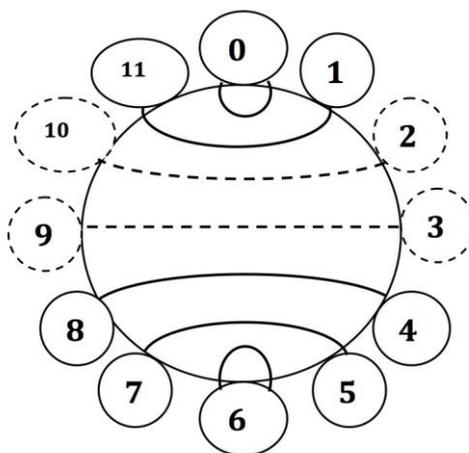
Santos, entre o uso de um modo menor e outro maior. A sequência posiciona uma resolução Dominante-Tônica em direção ao Cm7(11) antes de apresentar o acorde maior final. Dessa forma, a questão da centralidade harmônica da parte A pode ser expressa pelo exemplo abaixo (os retângulos vermelhos serão comentados em seguida):

The diagram illustrates a chromatic scale and its application in piano accompaniment. The chromatic scale at the top lists notes: Si, Si, Dó, Dó#, Ré, Ré#, Mi, Fá, Fá, Sol, Sol#, Lá, Lã. Below it, piano notation shows a sequence of chords: G7(b9,#11), Cm7(11), and Cmaj7(9). Red boxes highlight specific chord resolutions in the piano part. A dashed circle highlights the Cmaj7(9) chord, with an arrow pointing to it from the Cm7(11) chord. The piano part is divided into 'Parte A' and 'Parte B'.

Ex.4 – Polarização cêntrica na parte A seguida de resolução final.

Os dois compassos de transição do trecho, conforme sugerido, não são apenas de preparação para a parte B, já que também concluem, obviamente, o discurso da parte A. Assim sendo, é possível assinalar dois materiais conclusivos, ambos marcados acima pelos retângulos vermelhos: o conjunto de classes de notas da última célula da frase conseqüente (c.3-4); e os já citados compassos de transição. Em ambos os materiais – e em nenhum outro da parte A – Moacir posiciona diferentes tipos de simetria. O conjunto do c.3-4 é *simétrico por classes de notas*, simetria inversiva que não considera os registros reais das notas na partitura, mas na qual “cada nota no conjunto tem um parceiro inversivo que também está no conjunto” (STRAUS 2013, p 94); ou seja, aplicando procedimento de inversão em cada uma das classes de notas do conjunto, se verá que ela se transforma em outra classe de notas do mesmo conjunto; o conjunto, portanto, inverte-se nele mesmo:

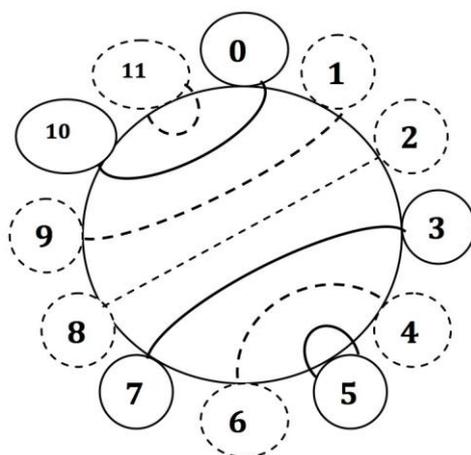
Conjunto [4,5,6,7,8,11,0,1]



Ex.5 – Conjunto conclusivo dos c.3-4: simétrico por classes de notas.

No caso específico do conjunto acima, as notas mapeadas por inversão (classes de notas dentro dos círculos contínuos e ligadas pelas linhas contínuas) estão relacionadas entre si por T_{0I} , sendo que as classes de notas 0 e 6 mapeiam-se em si mesmas. Já nos compassos de transição, o mesmo tipo de simetria ocorre com o $Cm7(11)$, acorde no qual se resolve o $G7(b9, \#11)$. Aqui, o conjunto mapeia-se nele mesmo por relação de T_{10I} :

Conjunto [3,5,7,10,0]



Ex.6 – Conjunto do acorde $Cm7(11)$: simétrico por classes de notas.

A simetria se quebra levemente no acorde final $Cmaj7(9)$, já que a mesma ocorre apenas nas notas intermediárias (não considerando o Mi conclusivo da melodia e o pedal grave em Dó). Trata-se aqui, de uma simetria *por notas*, ou seja, levando-se em conta seus registros reais, de modo que os intervalos verticais das notas intermediárias do acorde são lidos da mesma forma, de baixo para cima, ou de cima para baixo:

Ex.7 – Simetria por notas no acorde final (notas intermediárias).

Por fim, o acorde $G7(b9,\#11)$ – que pode ser visto como duas tríades separadas por intervalo de trítono – tem seu aspecto simétrico, ainda que de forma mais abstrata: caso se invertam os intervalos da tríade superior (desprezado a dobra agu-

da) em torno de si mesmos,¹ estes formarão um espelho em relação aos intervalos da tríade inferior:

Ex.8 – Espelho intervalar entre tríades da Dominante.

Parte A': variação de *voice leading* e reforço da dubiedade.

Pontue-se que a parte A', nesta grande Seção 1 de *Coisa no.3* (ou seja, o segundo A na forma ABAC) repete quase literalmente a primeira parte A que analisamos acima. As poucas mudanças importantes ocorrem nos compassos de transição e decorrem de alterações na condução de vozes: movimentos paralelos nas díades da camada superior contrapõem-se a movimentos contrários nas da camada inferior. Tal mudança gera um reforço na resolução dúbia da Dominante: onde, na parte A, ocorre a sequência “G7(b9,#11) – Cm7(11) – Cmaj7(9)”, aqui duas resoluções surgem, uma para um acorde menor e outra para um maior: G7(b9,13) – Cm/Bb – G7(b9,13) – C6,9. Em ambos os acordes de resolução, surgem simetrias *por notas*, ou seja, seus intervalos são lidos da mesma forma de baixo para cima ou vice-versa (note que no acorde simétrico C6,9, armado de forma quartal, o Dó no extremo grave surge visivelmente destacado do restante do bloco). O último acorde, de C6,9(#11), já soa como preparação para a parte B, perdendo a qualidade simétrica:

¹ Este tipo de inversão intervalar, em Teoria Pós-Tonal, tem a ver com o complemento de um intervalo dentro da oitava e em como esses intervalos complementares soam semelhantes (por exemplo: 2ª maior e 7ª menor; 3ª menor e 6ª maior; e assim por diante). Apenas na Teoria Pós-Tonal designamos os intervalos de outra maneira – pela quantidade de semitons: 5 semitons + 7 semitons completam a oitava, logo, caso se “inverta” o intervalo de 5 semitons, obteremos o de 7 semitons e vice-versa. A mesma relação vale para os intervalos de 3 e de 9 semitons.

G7^{b9}₁₃ Cm/Bb G7^{b9}₁₃ C6,9 C6,9(#11) [F(add9)]

movimentos paralelos

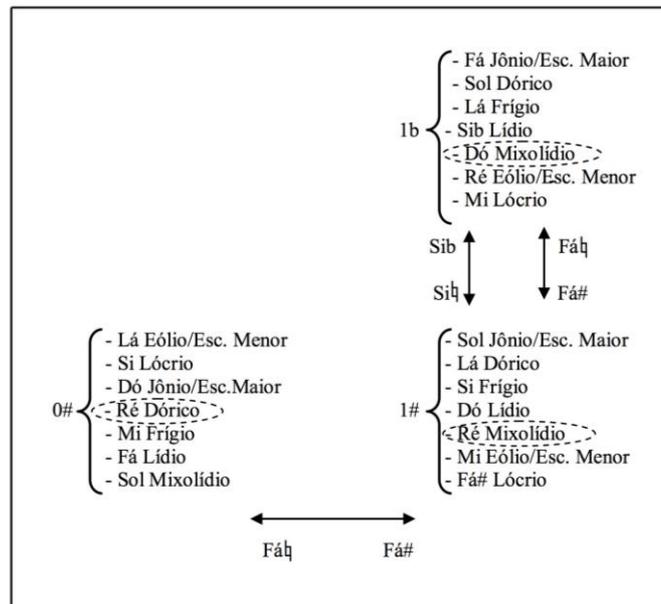
movimentos contrários

Ex.9 – Variações relevantes entre seções A e A'.

O caráter dessas duas partes 'A', qual seja, de intenção *staccato* e acompanhamento em bloco do piano, contrastam bastante com o caráter empregado por Moacir nas partes B e C da obra, com execução mais *cantábile* sobre acompanhamento arpejado. Desse contraste, surgem consequências importantes ligadas à harmonia, condução de vozes e simetrias.

Partes B e C: abordagens complementares

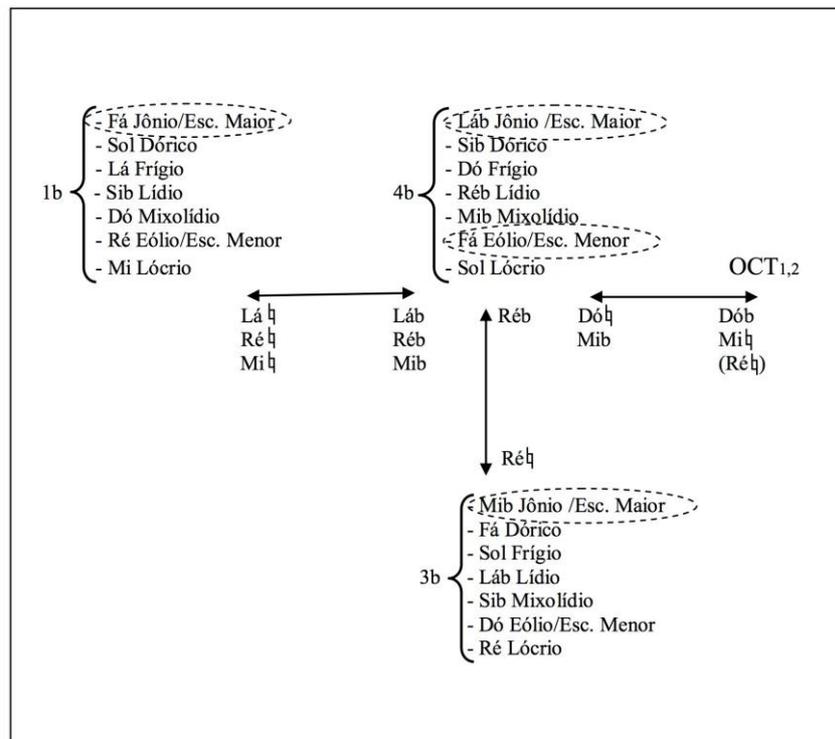
Se as partes A e A' da peça se desenvolviam por *voice leadings* minuciosos entre acordes em bloco, as partes B e C surgem de forma contrastante, ao se organizarem por mudanças parcimoniosas entre modos, ou melhor, entre *coleções referenci-ais* (STRAUS 2013). Essas se identificam simplesmente pela quantidade de acidentes que possuem, não sendo primordial assinalar a fundamental do modo a que se referem. O foco aqui, portanto, é assinalar a "distância" entre coleções, ou seja, quantas mudanças por semitom são necessárias para que uma coleção se transforme na coleção seguinte. A figura abaixo traz os modos escolhidos por Moacir para a parte B de *Coisa no.3*, seguidos das respectivas trocas de coleções:



Ex.10 – Trocas entre coleções referenciais na parte B.

Na figura acima, note que entre a coleção 1-bemol nos c.7-10 e a segunda coleção, 1-sustenido nos c.11-12, há a troca parcimoniosa por apenas dois semitons

(Sib - Si; e Fá - Fá#); ao passo que apenas uma mudança por semitom (Fá# - Fá) liga a segunda coleção à última, *0-sustenido*, no c.13. (O acorde do último compasso, B^o7 é aqui tido como material de transição para a próxima seção e não se inclui na análise). Nível de parcimônia semelhante também ocorre entre as trocas de coleções observadas na parte C da peça, conforme o exemplo abaixo:



Ex.11 – Trocas entre coleções referenciais na parte C.

A alteração por três semitons (Lá - Láb; Ré - Réb; Mi - Mib) transforma a coleção 1-bemol (c.23) na coleção 4-bemol (c.24). Esta se torna a coleção 3-bemol (c.25)

pela mudança de apenas um semitom (Réb – Ré), voltando a ser a coleção *4-bemol* no c.26 pela mesma alteração em sentido contrário (Ré – Réb). A troca final é a menos parcimoniosa do trecho, envolvendo duas mudanças por semitom e o acréscimo da nota Ré natural, transformando a coleção *4-bemol* na coleção octatônica OCT1,2 (c.27-28). O movimento ascendente das notas oitavadas, nesses compassos, descreve claramente a tríade de Sol maior, de modo a afirmar o Sol como centro da coleção. O exemplo abaixo demonstra a coleção OCT1,2 com possíveis nomes de notas e também com as classes de notas correspondentes:

Escala Octatônica em Sol	[Réb, Ré, Mi, Fá, Sol , Láb, Sib, Si]
Coleção OCT1,2	[1, 2, 4, 5, 7 , 8, 10, 11]

Ex.12 – Escala octatônica (OCT1,2) nos c.27-28.

Os dois compassos finais onde ocorre esta coleção são tidos aqui como transição para a seção seguinte e, num olhar vertical sobre a harmonia, poderiam ser cifrados como G(b9)/Bb, devido ao já sugerido centro em Sol e à função de pedal operada pelo Bb. O ponto central, contudo, relativo às partes B e C da obra é o discurso de Moacir claramente organizado pela interação parcimoniosa entre coleções referenciais – abordagem contrastante e complementar, conforme dito, em relação às seções ‘A’ analisadas.

Outra questão importante sobre as mudanças de abordagem nas partes B e C surge com relação aos *voice leadings* e simetrias. Começando por analisar o material da parte B, é possível eliminar seus valores rítmicos de modo a empilhar verticalmente todas as notas relativas às coleções referenciais do trecho. Este procedimento, de certa forma, toma emprestada a noção citada por COHN (2012) sobre a natureza *idealizada* dos *voice leadings*, já que:

Na maioria das composições, as notas mudam de registro livremente, e dobras de notas em várias oitavas livremente aparecem e desaparecem. Nós dizemos que duas tríades têm uma nota comum mesmo quando, numa situação particular, aquelas notas aparecem com uma ou mais oitavas de distância. A identidade das notas, assim, é independente do registro particular no qual aquelas notas aparecem. Quando falamos de notas comuns, portanto,

em comum, enquanto as duas classes de notas restantes de cada um se relacionam por T7. Tratando desta forma a segunda relação (ou seja, do ponto de vista das classes de notas), é possível dizer que esse trecho de Moacir se aproxima do que Tymoczko intitulou de *voice leadings* “individualmente relacionados por transposição” ou *individualmente T-relacionados* (TYMOCZKO, 2011, p. 45).³ Tais semelhanças de sonoridade – ou “esse senso de similaridade-com-diferença” (*Ibidem*, p. 47)⁴ – se aplicam também à parte C de *Coisa no.3*. Pelo mesmo processo realizado na parte B (eliminação de valores rítmicos e empilhamento vertical das notas), se tem na parte C quatro acordes distintos, relativos às suas coleções referenciais. Novamente o material de transição não é considerado no exemplo abaixo, onde os três primeiros acordes do trecho aparecem separados do quarto acorde pela linha pontilhada:

The image shows a musical score for two systems of chords. The first system, labeled 'Primeira sequência de acordes', consists of three chords. The second system, labeled 'Segunda sequência de acordes', also consists of three chords. The score is in 3/2 time and features complex chord voicings with intervals of 3, 4, 5, 7, 8, and 9. A dashed line separates the two sequences, with a 'Ped.' marking below it.

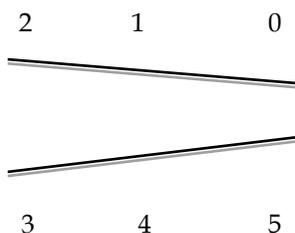
Ex.14 – Acordes resultantes na parte C.

Os aspectos simétricos, aqui, são diferentes daqueles da parte B. Observemos primeiro os acordes à esquerda da linha pontilhada no exemplo acima. Note que na camada inferior (clave de Fá) Moacir mantém constantes os intervalos entre as três vozes mais graves, variando apenas o intervalo mais agudo, de 3 até 5 semitons. Já na camada superior (clave de Sol), todas as notas se mantêm constantes com exceção do movimento cromático descendente Lá3 – Láb3 – Sol3 (repetido na camada inferior uma oitava abaixo). Esta única voz em movimento descreve, assim, interva-

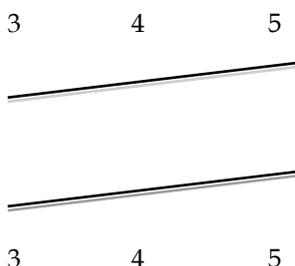
³ *Individually transpositionally related* ou *individually T-related*. Isto ocorre em quaisquer situações nas quais acordes correspondentes de *voice leadings* semelhantes se encontrem relacionados por operações diferentes de transposição – no caso das operações de transposição serem iguais, o autor classifica os *voice leadings* como “uniformemente relacionados por transposição” ou *uniformemente T-relacionados*: *uniformly transpositionally related* ou *uniformly T-related* (*Ibidem*).

⁴ “this sense of ‘similarity-with-difference’”.

los decrescentes em relação à voz imediatamente inferior: 2 - 1 - 0 (uníssono); e crescentes em relação à voz imediatamente superior: 3 - 4 - 5. Comparando, portanto, as mudanças intervalares ocorridas nas duas camadas, temos duas situações simultâneas: na primeira, ocorre mudança intervalar decrescente por semitom na camada superior contra mudança intervalar crescente por semitom na inferior, formando, proporcionalmente, um espelho intervalar:



Na segunda situação, surgem duas mudanças intervalares crescentes idênticas em ambas as camadas:



Por fim, se observarmos os acordes à direita da linha pontilhada do exemplo, veremos que se trata de uma alternância entre os acordes de C menor e de Ab maior em versões diferentes, formando um trecho dividido em duas sequências de acordes. Note que os intervalos do primeiro acorde se encontram verticalmente invertidos no acorde correspondente da sequência seguinte, formando um espelho intervalar. O mesmo acontece com os intervalos do segundo acorde em relação ao seu acorde correspondente. Trata-se de uma nova aproximação com conceitos de Tymoczko, que de maneira análoga, consideraria tais sequências de acordes como estando “Individualmente relacionadas por inversão” ou *Individualmente I-*

relacionadas (TYMOCZKO 2011, p 45-46).⁵ Tais simetrias intervalares geram não somente ligações importantes entre as partes B e C da peça, mas, também, relações com a própria parte A, embora em níveis diferentes, no que toca à exatidão com que Moacir trabalha sua condução de vozes.

Um último aspecto sobre as partes B e C que merece atenção diz respeito ao ponto de vista triádico, fator que pressupõe um olhar direto sobre a questão das dissonâncias. É COHN (2012) quem discorre historicamente sobre o estudo das harmonias dissonantes, delegando a RAMEAU (1722; 1737; 1760) o início de seu tratamento enquanto categorias teóricas. Nele, o autor identifica quatro estratégias de análise, entre as quais a quarta delas nos interessa especialmente, qual seja, a estratégia da Eliminação (*deletion*):

A quarta estratégia histórica, *eliminação*, está implícita na teoria modulatória do século XVIII, que interpreta, em certo nível, a estrutura composicional como uma sucessão de tonalidades, as quais figuram numa relação exclusiva com as tríades consonantes que as representam. Assim, uma sequência de tonalidades faz-se interpretada (se não ainda, representada) por uma sucessão de harmonias individuais. Tal conceito torna-se inteiramente implícito em conjunção com a teoria de Rameau da dissonância imputada, a qual considera que apenas tríades tônicas são consonantes, enquanto todas as outras tomam emprestada uma sexta ou sétima acusticamente suprimida. (...) Caso queira-se modelar uma composição como uma sucessão de tríades consonantes, a tarefa [do analista] não está em atribuir núcleos triádicos a harmonias dissonantes, sejam suas dissonâncias acusticamente realizadas ou virtualmente imputadas, mas de fato eliminar [as dissonâncias] da análise. (COHN 2012, p 140-41)⁶

O autor cita os gráficos Schenkerianos como exemplos desse tipo de estratégia, tendo em vista que eles, justamente, tratam “tríades consonantes não adjacentes como se elas fossem diretamente adjacentes, pela supressão das harmonias dissonantes entre elas” (COHN 2011, p 141).⁷ Apoiando-nos nessa tradição analítica, é

⁵ “Individually inversionally related ou individually I-related.”

⁶ “The fourth historical strategy, deletion, is implicit in eighteenth-century modulatory theory, which interprets one level of a composition’s structure in terms of a succession of keys that stand in one-to-one relationship with the eponymous consonant triads. Thus, a succession of keys lends itself to interpretation (if not yet representation) as a succession of individual harmonies. This conception becomes fully implicit in conjunction with Rameau’s theory of imputed dissonance, which held that only tonic triads are consonant, all others bearing an acoustically suppressed sixth or seventh (...) If one wishes to model a composition as a succession of consonant triads, one’s job is not to assign triadic constituencies to dissonant harmonies, whether their dissonance is acoustically realized or virtually imputed, but rather to delete them from the analysis.”

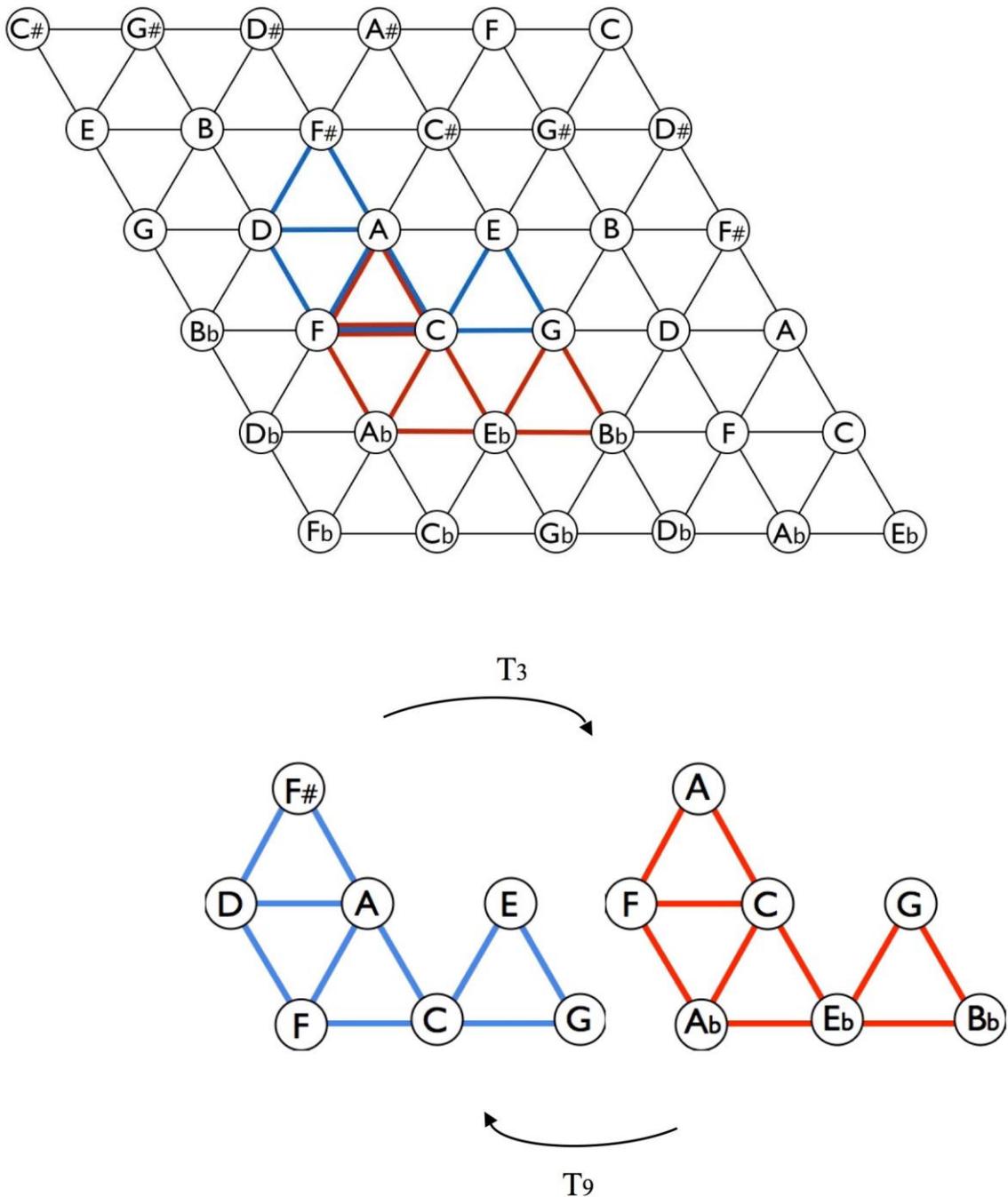
⁷ “(...) nonadjacent consonant triads as if directly adjacent, by suppressing the dissonant harmonies between them.”

possível adaptá-la aqui ao material de Moacir Santos da seguinte forma: tomamos cada modo (coleção referencial) utilizado nas partes B e C de *Coisa no.3* e os reduzimos às suas tríades fundamentais, desprezando as dissonâncias harmônicas surgidas no discurso. É assim que, do ponto de vista triádico, é possível expor harmonicamente as partes B e C da obra conforme abaixo (compare este exemplo com as partituras nos Ex.10 e 11):

The image shows two musical staves, labeled 'Parte B' and 'Parte C', each with five measures. Above the first measure of each staff is a chord symbol. Above the second measure is another chord symbol. Above the third measure is a third chord symbol. Above the fourth measure is a fourth chord symbol. Above the fifth measure is a fifth chord symbol, with a dashed line extending to the right. The chord symbols are: C, F, D, Dm, [B°7] for Parte B; and F, Fm, Eb, Ab, [G(b9)/Bb -----] for Parte C.

Ex.15 – Representação triádica das partes B e C (eliminação das dissonâncias).

Os materiais de transição (entre colchetes no exemplo acima) novamente não são levados em conta e, a partir desta segmentação, podemos constatar as relações triádicas entre as partes B e C. Observando na *Tonnetz* abaixo a cor azul para a parte B e vermelha para a parte C, notamos que ambas resultam na mesma figura geométrica, dividindo apenas uma tríade em comum (F maior). Mas o aspecto de fato importante se dá pelo seguinte: a harmonia da parte B, caso transposta a T_3 , tornar-se-ia idêntica à da parte C; a qual, de maneira inversa, resultaria idêntica à da parte B, caso transposta a T_9 :



Ex.16 – Relações simétricas de translação entre harmonias triádicas das partes B e C.

O intervalo de T_3 que transpõe a harmonia triádica da parte B para a parte C é o mesmo intervalo que transpõe toda a primeira Seção de *Coisa no.3* em direção à Seção 2: Seção 1 (ABAC) $\xrightarrow{T_3}$ Seção 2 (ABACA). Entretanto, não se trata aqui de uma transposição literal, mas de algo próximo a isto. Aspectos semelhantes de *voice leadings* e simetrias continuarão a ser praticados, de forma que podemos afirmar, no

contexto da Seção 2, que há dois fatores de fato relevantes em termos de variação musical: o tratamento da orquestração e o uso de *voicings* (além da já citada transposição do material). Quanto ao primeiro fator, o piano (responsável até aqui por todo o material melódico e harmônico) deverá silenciar até o final da peça, dando lugar a um conjunto orquestral que, como já dito, inclui contrabaixo acústico, guitarra, vibrafone, trombone baixo, trompa, sax barítono, sax tenor, sax alto, trompete e flauta (a percussão, composta de tambor e reco-reco, é o único elemento instrumental que permanece constante durante ambas as seções). Já no que toca aos *voicings*, esses mudam consideravelmente o caráter musical, sobretudo, das partes B e C, tendo em vista que seu acompanhamento anterior arpejado é substituído pelos acordes em bloco tocados pelos sopros, contrabaixo e, ocasionalmente, pela guitarra. Tendo em vista que essas questões de orquestração e *voicings* dizem respeito a elementos fundamentais no traço estilístico de Moacir, consideramos, naturalmente, que elas merecem ser objetos de um artigo à parte.

O que fica claramente demonstrado, por hora, quanto ao objetivo deste artigo, é que existe uma série de aspectos simétricos e de *voice leadings* em *Coisa no.3* que revelam a forma específica com que Moacir Santos trabalha tais detalhes em sua música, reafirmando a importância desses fatores enquanto geradores de sentido e organizadores do discurso. Tais aspectos podem ser encontrados em diversas outras obras do artista, revelando um padrão minucioso no tratamento de questões harmônicas, tão mais relevante na medida em que se dá sob uma superfície musical de flagrante simplicidade. Ademais, *Coisa no.3* surge como um dos exemplos mais emblemáticos da capacidade de Moacir em trabalhar com uma mínima quantidade de elementos e de procedimentos, em meio a vasta gama de possibilidades que compunha seu universo estético.

Referências

- COHN, Richard. *Audacious euphony: chromatic harmony and the triad's second nature*. 1 Ed. New York: Oxford University Press, 2012.
- IMPROTA, Gabriel. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. Dissertação (Mestrado em Música) – Unirio, Rio de Janeiro, 2007.
- SANTOS, Moacir. *Coisas: cancionero Moacir Santos*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.
- SANTOS, Moacir. *Coisas. Forma, 1965*. CD.
- SANTOS, Moacir. *Ouro negro: cancionero Moacir Santos*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Introdução à teoria pós-tonal*. 3 Ed. Salvador – São Paulo: Editora UNESP – EDUFBA, 2013.
- TYMOCZKO, Dmitri. *A geometry of music*. 1 Ed. New York: Oxford University Press, 2011.
- ZANONI GOMES, João Marcelo. *“Coisas” de Moacir Santos*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPR, Curitiba, 2008.