

A trilha sonora como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos: o tema da fuga de *Ganga Zumba*

Lucas Zangirolami Bonetti¹
Claudiney Rodrigues Carrasco²

RESUMO:

O presente artigo se propõe a discutir os processos de composição utilizados por Moacir Santos (1926-2006) na concepção da introdução da música “Mãe Iracema” a partir da trilha sonora de duas cenas, compostas para o filme *Ganga-Zumba* (1964), de Carlos Diegues (1940-). Este estudo visa perceber como as referências imagéticas, assimiladas do filme, refletiram em seus processos composicionais, tanto para a própria trilha quanto para a composição resultante desse processo, “Mãe Iracema”, lançada no disco *The Maestro*, de 1972.

Palavras-chave: Trilha Sonora; Moacir Santos; Composição; *Ganga Zumba*.

ABSTRACT:

This article aims to discuss the compositional processes used by Moacir Santos (1926-2006) in the introduction of the song "Mãe Iracema" from the film scoring of two scenes, composed for the film *Ganga Zumba* (1964), Carlos Diegues (1940-). This study aims to understand how the imagetic references borrowed from the film reflected in their compositional processes, both for the film scoring itself as to the composition that resulted from this process, "Mãe Iracema", released on the CD *The Maestro* (1972).

Keywords: Film Scoring; Moacir Santos; Composition; *Ganga Zumba*

1. Introdução

1.1 – Moacir Santos e o Cinema

Moacir Santos foi um músico ímpar na história da música brasileira. Nasceu no interior de Pernambuco e começou a desenvolver sua carreira musical desde cedo. Na década de 1940, migrou para o Rio de Janeiro para trabalhar na Rádio Nacional, como instrumentista dos grupos que a rádio mantinha. Em pouco tempo, Moacir percebeu a necessidade de um estudo formal, de composição e arranjo, e procurou maestros como H. J. Koellreuter (1915-2005), Guerra-Peixe (1914-1993), Ernest Krenek (1900-1991), dentre outros e alguns anos mais tarde, ainda na mesma década, o “menino” vindo do sertão pernambucano se viu na posição de maestro efetivo da maior emissora de rádio de seu tempo, ao lado de nomes como Radamés Gnattali (1906-1988).

¹ Mestrando em música no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

² Prof. Dr. dos departamentos de música e multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Essa experiência como compositor e arranjador logo o levou ao mercado de trilhas musicais para filmes. Isso ocorreu especificamente dos anos 1960. Para se ter uma ideia, só no ano de 1964 Santos assinou as trilhas de cinco longas metragens, são eles: *Seara Vermelha* (1964), de Alberto d'Aversa (1920-1969); *O Santo Místico* (1964), de Sacha Gordine (1910-1968) e Robert Mazoyer (1929-1999); *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues (1940-); *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra (1931-) e *O Beijo* (1964), de Flávio Tambellini (1925-1976).

Muitas de suas músicas tiveram suas sementes plantadas nessas trilhas, “por exemplo, a 'Coisa no. 5' – originalmente o tema central da trilha sonora do filme *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues, que virou *standard* da bossa nova sob o título de 'Naná” (SUKMAN, 2005, 18).

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

Se analisarmos a lista de filmes produzidos pela Atlântida e os compositores que trabalharam em cada uma das produções, constataremos que a música não diegética instrumental da Atlântida foi, basicamente, produzida por dois nomes: Lírío Panicalli e Alexandre Gnatalli. Os dados conferidos por esta pesquisa apontam participação de Lírío Panicalli em 12 trilhas, Alexandre Gnatalli em 09, Léo Peracchi em 03, sendo uma dividida com Lírío; Lindolpho Gaya em 02, tendo também dividido uma com Lírío. Luiz Bonfá foi responsável por uma trilha e pelo tema de outra, que foi orquestrada por Lírío. Radamés Gnatalli, Guerra-Peixe, Guio de Moraes e Waldir Calmon fizeram um trabalho cada (FERREIRA, 2010, 58).

Já a autora Cíntia Onofre, que pesquisou as trilhas da Vera Cruz, comenta que a companhia é

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

Logo, percebemos que esse caminho, das rádios para o cinema, foi muito comum entre os principais compositores que atuaram entre as décadas de 1940 e 1950. Pelo fato de Moacir

ser um pouco mais jovem, ele seguiu esses passos com uma década de defasagem, atuando como compositor de trilhas para cinema à partir de 1960.

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

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

Podemos perceber que o texto acima é condizente com a situação de Moacir, especialmente na escolha das formações instrumentais de suas trilhas compostas na década de 1960, que de certa forma diferem da estética mais “magra” do período “Cinema-novista”. Essa estética “magra” refere-se à “estética da fome”, apresentada por Glauber Rocha em seu manifesto de 1965. “A ‘fome’ não é apenas apresentada nas telas (...), nem sofrida, como preço de sua coerência política, por alguns de seus realizadores (...), mas está também no modo de concepção e produção dos filmes” (GUERRINI, 2009, 29). Essa concepção está presente em todos os âmbitos das produções, inclusive no plano sonoro, que se utilizou de poucos instrumentistas e muitas gravações já existentes, diferentemente do cinema brasileiro da década anterior, que ostentava grandes orquestras em suas trilhas.

1.2 – Cinema brasileiro nos anos sessenta

Os anos sessenta foram um período de grande efervescência cultural, diversos grupos artísticos atuaram concomitantemente ou em conjunto. Essa efervescência manifesta-se na música popular em uma profusão de movimentos: o tropicalismo, a bossa nova, a jovem guarda e correntes de música instrumental, como o que hoje se denomina de samba jazz. Já na música erudita o principal movimento foi o Música Viva, encabeçado especialmente por H. J. Koellreuter³ e seus seguidores. No cinema não foi diferente, muitos cineastas produziram

³ É especialmente relevante para esse artigo o fato de que Moacir Santos, objeto central de estudo, foi aluno e assistente de Koellreuter, como comenta Gabriel Improta França: “Moacir Santos com músicos eruditos como C. Guerra-Peixe, E. Krenek e H. J. Koellreuter, tendo Santos se tornado assistente deste último, substituindo-o como professor nas aulas em que este tinha que se ausentar” (FRANÇA, 2007, 4).

obras notáveis. Dentre eles, dois movimentos⁴ acabaram se definindo como os marcos da época: o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

O Cinema Novo foi um movimento que marcou a década de 1960 por seu caráter ideológico, de constante reflexão política e social, e pela estética das produções, marcadas pelo retrocesso orçamentário. O movimento “expressa a finalidade do grupo – fazer um cinema nacional brasileiro, popular e autoral, globalmente revolucionário” (DIEGUES, 1999, 19).

É notável que, “em menos de uma década, o cinema brasileiro passou por alterações tão profundas que suas consequências se estendem aos dias de hoje, e a música, autônoma ou para cinema, transformou-se na mesma velocidade” (GUERRINI, 2009, 163). Isso se deve, especialmente, pela já comentada efervescência cultural vivida pelos artistas e pensadores do período, que abriram caminho para novas estéticas e abordagens.

2. Análise

2.1 – Metodologia

Para este artigo, foi selecionado como foco do estudo a trilha sonora de Moacir Santos para o longa-metragem *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues. Nessa trilha, é possível perceber traços da obra composicional de Santos, em que fragmentos de temas, sonoridades e direcionamentos estéticos já são encontrados.

Aqui, especificamente trataremos apenas do que chamamos de “tema da fuga”, que aparece na trilha em dois momentos de maneiras bastante diferentes e que deu origem à introdução da música “Mãe Iracema”, gravada no disco *The Maestro*, de 1972. Confrontaremos esses materiais musicais de forma a perceber seus processos composicionais e narrativos e, sobretudo, notar sua utilização posterior, fora do contexto fílmico.

2.2 – *Ganga Zumba*

Acredito que a música de “Ganga Zumba” seja o melhor trabalho que até hoje realizei. Não só porque me encontrou numa fase de maturidade musical como também pela identificação que senti com o tema e o espírito do filme. Além disso, era um trabalho de fôlego, como eu queria, desde muito tempo, fazer (SANTOS, Moacir *apud s/a* In: ADNET, 2005, 6).

⁴ O Cinema Novo e o Cinema Marginal são enxergados pelos historiadores das gerações posteriores como os dois principais movimentos cinematográficos da década de 1960, contudo, pode-se dizer que eles representaram agrupamentos de cineastas que trabalharam com estéticas semelhantes em um período temporal concomitante.

2.2.1 – Contextualização

Produzido por Carlos Diegues e baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos, o filme *Ganga Zumba* conta a trajetória de um grupo de escravos que foge da fazenda onde estavam até Palmares, o quilombo mais conhecido da história. Junto com esse grupo está Ganga Zumba (Antônio Pitanga), que todos acreditam ser o próximo rei de Palmares, “os escravos acreditavam que uma espécie de predestinação recaía sobre determinada pessoa para fazer dele o rei, e que o rei não se impôs por seus traços pessoais ou valentia” (BERNARDET, 2007, 80).

É interessante ressaltar também o cunho político do longa-metragem que embora [seja uma] reconstituição histórica, *Ganga Zumba* tinha um significado atual que era, no momento político brasileiro, uma aspiração idealista, puramente teórica e utópica (BERNARDET, 2007, 81).

É notável a participação do elenco do filme, que conta com dois dos principais atores da época, Antônio Pitanga (1939-) e Luiza Maranhão (1940-). Também atua no longa um ícone da música popular brasileira, o compositor Cartola (1908-1980), junto de sua mulher, Dona Zica (1914-2003).

2.2.2 – Análise do tema da fuga

Por volta dos 12 minutos do filme, na cena em que um dos escravos que está trabalhando no canavial se prepara para fugir, ouve-se um ritmo executado exclusivamente em instrumentos de percussão, extradiegeticamente⁵. Esse fragmento gera tensão em conjunto com a cena, que premedita algo inesperado. Após alguns segundos, o som cessa, elevando ainda mais a tensão inicial. Quando o escravo inicia sua fuga por entre a plantação, voltamos a escutar a percussão, somada a um grande naipe de instrumentos de sopro. O “tema da fuga, é ágil e vibrante. Possui todo o espírito negro da violência e do ritmo e sua forma é um misto de variações de fuga com o ritmo ágil de atabaques e bongôs” (s/a In: ADNET, 2005, 6)⁶.

⁵ Claudia Gorbman “adota os termos diegético e não-diegético [ou extra diegético] para identificar os dois tipos de inserção da música na trilha, quais sejam, a música cuja fonte pode ser identificada na ação filmada (*source music*) e aquela cuja fonte não pode ser identificada, respectivamente” (CARRASCO, 1993, 60).

⁶ Não foi possível identificar o autor do texto pois a citação foi retirada de recortes de jornal que estão “coladas” nas páginas do songbook organizado por Mario Adnet e Zé Nogueira, esses recortes foram anexados às páginas como material histórico. Pode-se perceber com a leitura desses textos que eles foram publicados por volta do ano de 1964, contudo, não foi possível reconhecer de qual jornal eles foram retirados, nem suas datas de publicação e autores.

O tema ouvido aqui é apresentado quatro vezes, a melodia principal é tocada apenas por um saxofone nas duas primeiras e, nas duas últimas, uma flauta soma-se à mesma linha. A construção composicional do trecho consiste em frases concatenadas, formando “perguntas” e “respostas”, a “resposta” é executada por uma combinação de trompetes e trombones, em um bloco⁷ harmônico. Ou seja, Moacir escreve a “pergunta”, com caráter mais ágil, nos instrumentos da família das madeiras e a “resposta” rítmica nos instrumentos da família dos metais⁸.

A sequência acima descrita é a primeira cena de fuga de todo o filme, já a última sequência onde os personagens se encontram na mesma situação, por volta de 1h e 27 minutos, tem um caráter diferente. Um dos escravos, o personagem Aroroba (Eliezer Gomes) encontra-se ferido, atingido por um tiro de seus perseguidores, com isso a fuga torna-se muito mais lenta e penosa para o grupo. A música reflete essa mudança na ação do filme. O mesmo tema é executado aqui em andamento mais lento e tocado somente por um saxofone, sem o padrão de “pergunta” e “resposta” estabelecido em sua primeira aparição. Ele é apresentado de modo mais “solitário” e “melancólico”, musicalmente, esses adjetivos representam o caráter que o trecho musical transparece. Seu acompanhamento rítmico agora é feito apenas por um tímpano, que executa um *glissando* muito expressivo em sua frase rítmica.

3. Considerações Finais

É notável perceber como Moacir Santos consegue transmitir aos trechos mencionados acima uma enorme carga dramática que flui com naturalidade em conjunto com a ação. Pelo fato desse material ser “utilizado poucas vezes (...), mas em momentos muito marcantes dentro do filme” (GOMES, 2009, 55) ele é rapidamente reconhecido pelo espectador. A articulação narrativa do audiovisual é precisa, no primeiro trecho ambos os planos, visual e musical, além da enorme carga de tensão, têm muita vivacidade e movimento. Essa vivacidade é representada na tela por um escravo jovem e cheio de força, que é acompanhado por uma trilha vigorosa, com grande atividade rítmica e densidade textural. Já no segundo trecho comentado, na última fuga do filme, o mesmo material musical é utilizado quase como

⁷ O jargão “bloco”, na linguagem do arranjo musical, serve para especificar que cada nota de uma determinada melodia está na voz superior de um acorde.

⁸ A família dos metais abarca instrumentos como: trompetes, trombones, tubas, etc.

um *leitmotif*⁹, contudo, para se adequar ao novo contexto estabelecido no plano visual, o compositor torna o trecho musical mais lento, o que favorece outra percepção temporal da cena. A menor densidade textural, representada aqui pelo uso de apenas dois instrumentos, direciona a sensorialidade do espectador. Todos esses aspectos permeiam magistralmente a ação em que quatro escravos estão em fuga e um deles está ferido, tornando-a mais lenta, assim como a música que a acompanha.

Esse mesmo material utilizado por Moacir Santos na concepção das duas cenas comentadas acima foi reorganizado na composição da introdução de “Mãe Iracema”, lançada no ano de 1972 pela *Blue Note Records*, no álbum intitulado *The Maestro*. Mais recentemente, essa música foi regravada, junto com uma grande compilação, no álbum duplo *Ouro Negro*, pelos músicos Mário Adnet e Zé Nogueira. Na versão de 1972, Santos utiliza a mesma linha melódica, agora executada todas as vezes pela combinação de saxofone alto e saxofone barítono em oitavas, um tom mais grave em relação à trilha de *Ganga Zumba*. A frase de “resposta” também é executada por uma seção de metais, mas não é apresentada em “blocos”, como na primeira cena e, sim, em oitavas, sendo que na segunda repetição um trompete é acrescentado uma oitava acima. A percussão está presente também nessa versão, representada principalmente por um chocalho que marca todas as semicolcheias e, por volta da metade do trecho, um tambor é acrescentado executando um ostinato¹⁰ grave. Além disso, dois novos elementos são acrescentados, gerando grande frescor ao trecho, o primeiro deles é uma frase de vibrafone (ou sintetizador o reproduzindo) que está em outro centro tonal, criando um “colorido” diferente. Por fim, um segundo ostinato surge na metade do trecho, dessa vez tocado por um piano na região extremo aguda do instrumento, ambos adicionam um ingrediente tímbrico totalmente novo ao arranjo.

Tendo isso em vista, é possível que Moacir estivesse, em sua trilha, testando a sonoridade dos instrumentos que viriam a tornar-se sua “formação padrão”, que ele próprio adotou ao longo de muitos anos e que virou referência de sua sonoridade. Essa formação instrumental é constituída de flauta, saxofone alto, saxofone tenor, saxofone barítono, trompete, trombone tenor, trombone baixo, trompa, baixo, bateria, percussão, violão/guitarra, piano e vibrafone.

⁹ *Leitmotif* é um termo usado para nomear um tema musical que apareça recorrentemente ligado a um personagem específico.

¹⁰ Em geral, utiliza-se o termo “ostinato” para categorizar padrões rítmicos que se repetem de maneira persistente.

Há muito tempo materiais composicionais são reaproveitados em outras situações, Roy Prendergast comenta sobre tal fato no meio dos compositores para cinema:

A prática de utilizar música para um filme e depois utilizá-la novamente para filmes subsequentes é comum desde os primórdios do som. (...) O próprio [Max] Steiner, reprisou porções de seus materiais [partituras do clássico de 1933, *King Kong*] em diversos dos seus trabalhos realizados muito mais tarde para a Warner Brothers (PRENDERGAST, 1992, 31, tradução nossa).

Fica evidente que tal procedimento é relacionável com as composições de Moacir Santos nascidas nos filme e amadurecidas nos discos. Em uma influência mútua, como se as trilhas sonoras representassem, na verdade, um compositor testando sua paleta de “cores” e sonoridades, e suas composições posteriores trouxessem à tona todo o direcionamento estético das narrativas cinematográficas.

4. Referências Bibliográficas

ADNET, Mário; NOGUEIRA, José. *Cancioneiro Moacir Santos, COISAS*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha Musical - Música e articulação fílmica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993.

FERREIRA, Sandra Cristina Novais Ciocci. *Assim era a música da Atlântida: A trilha musical do cinema popular brasileiro no exemplo da Companhia Atlântida Cinematográfica 1942/1962*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2010.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

GOMES, João Marcelo Zanoni. *“Coisas” de Moacir Santos*. Dissertação de Mestrado. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2009.

GUERRINI Jr., Irineu. *A música no cinema brasileiro: Os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

ONOFRE, Cintia Campolina de. *A trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. In: Rafael de Luna Freire. (Org.). *Nas trilhas do cinema brasileiro*. 1 ed. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009, v. , p. 35-48.

ONOFRE, Cintia Campolina de. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005.

PRENDERGAST, Roy. *Film music: a neglected art*. New York: Norton. 1992.

SUKMAN, Hugo. In: *Cancioneiro Moacir Santos, COISAS*. R Jan.: Jobim Music, 2005. p.17-20.

Discografia

SANTOS, Moacir. *The Maestro*. EUA: Blue Note, 1972. 1 LP.

_____. *Ouro negro*. São Paulo: MP,B, 2001. 2 CDs

Filmografia

GANGA ZUMBA. Direção: Carlos Diegues. Produção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues, Leopoldo Serran, Rubem Rocha Filho. Música: Moacir Santos. Intérpretes: Jorge Coutinho, Léa Garcia, Cartola, Teresa Rachel, Luíza Maranhão, Antônio Pitanga, Eliezer Gomes e outros. 100 min. Brasil, 1964.