

MÚSICA

AUDIOTATILIDADE NO ÁLBUM QUARTETO NEGRO (1987)

EDUARDO LUCAS DA SILVA

TESE DE DOUTORADO

FEVEREIRO DE 2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

AUDIOTATILIDADE NO ÁLBUM QUARTETO NEGRO (1987)

por

EDUARDO LUCAS DA SILVA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação dos Professores Dr. Clifford Hill Korman e Dr. Fabiano Araújo Costa.

RIO DE JANEIRO

2026

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

L Lucas da Silva, Eduardo
AUDIOTATILIDADE NO ÁLBUM QUARTETO NEGRO (1987) /
Eduardo Lucas da Silva. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2026.
134

Orientador: Clifford Hill Korman .
Coorientador: Fabiano Araújo Costa .
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2026.

1. Paulo Moura. 2. Música afro-brasileira. 3. Teoria
das Músicas Audiotáteis. I. Hill Korman , Clifford ,
orient. II. Araújo Costa , Fabiano , coorient. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA

Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM

Mestrado e Doutorado

AUDIOTATILIDADE NO ALBUM QUARTETO NEGRO (1987)

por

Eduardo Lucas da Silva

BANCA EXAMINADORA

Prof.^(a) Dr.^(a) Clifford Hill Korman - Orientador



Documento assinado digitalmente

CLIFFORD HILL KORMAN

Data: 22/05/2026 23:12:03-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Fabiano Araújo Costa- Coorientador (UFES)



Documento assinado digitalmente

FABIANO ARAUJO COSTA

Data: 25/05/2026 17:44:44-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Daniel Tápia (UFES)



Documento assinado digitalmente

DANIEL TAPIA

Data: 26/05/2026 13:31:56-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Potiguara Curione Menezes (UFES)



Documento assinado digitalmente

POTIGUARA CURIONE MENEZES

Data: 26/05/2026 14:38:34-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Fausto Borém (UFMG)



Documento assinado digitalmente

FAUSTO BOREM DE OLIVEIRA

Data: 26/05/2026 19:43:24-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^(a) Dr.^(a) Mauro Rodrigues (UFMG)



Documento assinado digitalmente

MAURO RODRIGUES

Data: 27/05/2026 19:49:57-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Conceito: **APROVADO**

Fevereiro de 2026

Dedico este trabalho à minha família: aos meus pais, Marlene Lucas e José da Silva; à minha esposa, Jaqueline Vieira; ao meu filho, Miguel Lucas; aos meus irmãos, Rafael Lucas e Laisa Lucas; e aos meus sobrinhos, Pyetro Lucas e Anthony Lucas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor e orientador Fabiano Araújo, cujas conversas foram decisivas tanto na escolha do tema quanto na minha decisão de realizar o doutorado na UNIRIO. Sua confiança e apoio foram fundamentais nesse processo.

Agradeço também ao professor e orientador Cliff Korman, sempre gentil e atencioso. Suas orientações foram cruciais para o desenvolvimento deste projeto, bem como são verdadeiramente admiráveis o carinho e afinho com que trata a obra de seu grande amigo Paulo Moura.

Ao professor Celso Ramalho, que enriqueceu a pesquisa com ponderações instigantes e valiosas, minha gratidão.

Agradeço ao meu ex-aluno e grande amigo, Igor Cowosque, que passou a fazer parte importante da minha vida. Seu apoio e sua dedicação foram essenciais na etapa de transcrição da pesquisa.

Ao meu amigo Léo de Paula, profundo conhecedor do universo da percussão afro-brasileira. Foram muitas as conversas enriquecedoras sobre fenômenos rítmicos, claves e autores, que contribuíram significativamente para este trabalho.

Ao estimado André Luís Soares, que leu atentamente minha tese e contribuiu de forma valiosa para a sua revisão.

Por fim, à minha esposa, Jaqueline, e ao meu filho, Miguel Lucas, agradeço a compreensão diante das minhas ausências ao longo desses quatro anos de doutorado. Dedico este trabalho a vocês, que foram meu porto seguro durante todo o percurso.

Disseram que nós não chegaríamos aqui. E houve quem dissesse que nós só chegaríamos aqui por cima dos seus cadáveres. Mas o mundo inteiro hoje sabe que nós estamos aqui e que estamos de pé diante das forças do poder no estado do Alabama, dizendo: 'Não vamos deixar ninguém nos fazer voltar para trás' (Martin Luther King Jr.).

RESUMO

O presente estudo examina o processo formativo e interacional de Paulo Moura a partir do álbum *Quarteto Negro* (1987), tomando como referência a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), formulada pelo musicólogo Vincenzo Caporaletti. A investigação busca compreender de que maneira recursos musicais como swing, groove e improvisação se articulam ao percurso formativo do instrumentista e dialogam com os movimentos culturais e políticos da década de 1980, período em que se intensificaram os debates em torno da negritude na sociedade brasileira. O quarteto, constituído por Paulo Moura na clarineta e no saxofone, Jorge Degas no baixo elétrico, na guitarra e na voz, Djalma Corrêa na percussão e Zezé Motta na voz, elaborou uma obra marcada por elementos estéticos afrodiaspóricos, situada em um espaço de interseção entre tradição e inovação. De abordagem qualitativa, a metodologia organizou-se em três etapas: revisão bibliográfica, com levantamento crítico da produção acadêmica sobre a vida e a obra de Paulo Moura; revisão fonográfica, baseada na escuta sistemática de sua discografia; e análise técnico-musical, conduzida por meio de transcrições e exames detalhados de peças selecionadas, com apoio de softwares especializados, como Sonic Visualiser, Transcribe! e Moises. Os resultados apontam que o álbum preserva referências significativas das tradições musicais afro-brasileiras na diáspora, evidenciando a racionalidade do gesto musical materializada nos fonogramas como matrizes audiotáteis. Nos fonogramas analisados, foram identificadas recorrências de modelos rítmicos associados ao samba do teleco-teco, ao barravento e ao partido-alto, bem como padrões relacionados ao toque de Angola e ao alujá de Xangô. Conclui-se que *Quarteto Negro* configura um espaço de interações, transformações e dinâmicas rítmicas, cuja complexidade reflete a riqueza do panorama musical afro-brasileiro, constituindo uma referência relevante para estudos que investigam a permanência e a reinvenção das matrizes africanas na música popular brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Paulo Moura. Música afro-brasileira. Teoria das Músicas Audiotáteis.

ABSTRACT

This study examines Paulo Moura's formative and interactional process through the album *Quarteto Negro* (1987), taking as its theoretical framework the Theory of Audiotactile Music (TMA), formulated by musicologist Vincenzo Caporaletti. The investigation seeks to understand how musical resources such as swing, groove, and improvisation are articulated with the instrumentalist's formative trajectory and how they dialogue with the cultural and political movements of the 1980s, a period in which debates on Blackness intensified in Brazilian society. The quartet, comprising Paulo Moura on clarinet and saxophone, Jorge Degas on electric bass, guitar, and voice, Djalma Corrêa on percussion, and Zezé Motta on voice, produced a work marked by Afrodiasporic aesthetic elements, situated at the intersection between tradition and innovation. Based on a qualitative approach, the methodology was organized into three stages: a bibliographic review, with a critical survey of academic production on Paulo Moura's life and work; a phonographic review, based on the systematic listening of his discography; and a technical-musical analysis, conducted through transcriptions and detailed examinations of selected pieces, with the support of specialized software such as Sonic Visualiser, Transcribe!, and Moises. The results indicate that the album preserves significant references to Afro-Brazilian musical traditions in the diaspora, revealing the rationality of musical gesture materialized in the phonograms as audiotactile matrices. In the analyzed phonograms, recurrences of rhythmic models associated with *samba do teleco-teco*, *barravento*, and *partido-alto* were identified, as well as patterns related to the *toque de Angola* and the *alujá de Xangô*. The study concludes that *Quarteto Negro* constitutes a space of interactions, transformations, and rhythmic dynamics whose complexity reflects the richness of the Afro-Brazilian musical landscape, making it a relevant reference for studies that investigate the permanence and reinvention of African matrices in contemporary Brazilian popular music.

Keywords: Paulo Moura. Afro-Brazilian music. Theory of Audiotactile Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Registro fotográfico do Quarteto Negro	31
Figura 2 — Registro fotográfico de Paulo Moura	32
Figura 3 — Registro fotográfico de Jorge Degas	33
Figura 4 — Registro fotográfico de Djalma Corrêa	34
Figura 5 — Registro fotográfico de Zezé Motta	35
Figura 6 — Discrepâncias participativas	49
Figura 7 — Fórmula esquemática linear	50
Figura 8 — Fórmula esquemática circular	50
Figura 9 — Percepção étnica	51
Figura 10 — Ostinato de fundo e tambor principal	52
Figura 11 — Ideograma Sankofa	56
Figura 12 — Direcionalidade na primeira versão de Bicho Papão (1976)	63
Figura 13 — Direcionalidade na segunda versão de Bicho Papão (1978)	63
Figura 14 — Legenda da transcrição do atabaque	64
Figura 15 — Legenda da transcrição do atabaque	64
Figura 16 — Polimetria na Subseção Ab – Bicho Papão (1976)	65
Figura 17 — Polimetria na subseção Ab – Bicho Papão (1978)	65
Figura 18 — Célula rítmica do samba Teleco-teco na 1ª versão de Bicho Papão de 1976	66
Figura 19 — Célula rítmica do samba Teleco-teco na 2ª versão de Bicho Papão de 1978	66
Figura 20 — Fórmula esquemática circular do samba Teleco-teco	67
Figura 21 — Fórmula esquemática circular do samba Teleco-teco	69
Figura 22 — Fórmula esquemática circular do samba Teleco-teco	69
Figura 23 — Uso do vibrato como recurso	71
Figura 24 — Parciais do efeito incidental da percussão	72
Figura 25 — Recursos interpretativos: bend e vibrato	73
Figura 26 — Medidas de velocidade da macroestrutura	73
Figura 27 — Centróide espectral de A4	74
Figura 28 — Centróide espectral de A1	75
Figura 29 — Centróide espectral de A7	75
Figura 30 — Toque de alujá de Xangô	77

Figura 31 — Toque de Alujá de Xangô em Zumbi	79
Figura 32 — Atabaque extemporizado do toque de Alujá de Xangô em Zumbi (c. 33)	79
Figura 33 — A relação de 3 contra 2 da melodia com o atabaque (c.36)	80
Figura 34 — A relação da ideia melódica com o ostinato do baixo e percussão	80
Figura 35 — A entrada da voz repetindo a frase da clarineta com scat singing e o improviso da clarineta (c.104)	81
Figura 36 — Ostinato com delay do baixo elétrico	82
Figura 37 — Unidade rítmica principal	83
Figura 38 — Ostinato com delay do baixo elétrico	83
Figura 39 — Vibrato no tambor grave	84
Figura 40 — Substituições tritonais	86
Figura 41 — Caráter quartal	87
Figura 42 — Encadeamento suspensivo G9sus4 – C	87
Figura 43 — Campo modal ampliado	88
Figura 44 — Polirritmia 3:2 entre a voz e os ganzás (c.27)	88
Figura 45 — Polirritmia 3:4 entre a clarinete e os ganzás (c.27)	88
Figura 46 — Célula rítmica do Partido-Alto (c.96)	89
Figura 47 — Propulsão rítmico-harmônico (c.127)	89
Figura 48 — Scat singing da voz retomando frase da clarineta (c.127)	90
Figura 49 — Unidade rítmica geradora do baixo elétrico	92
Figura 50 — Scat singing da voz retomando frase da clarineta (c.127)	93
Figura 51 — Scat singing da voz retomando frase da clarineta (c.127)	93
Figura 52 — Scat singing da voz retomando frase da clarineta (c.127)	93
Figura 53 — Interação entre scat vocal e saxofone soprano em Folôzinha (c. 121–132)	94
Figura 54 — Interação entre scat vocal e saxofone soprano em Folôzinha (c. 121–132)	94
Figura 55 — Vamp modal Am7 – D7sus sobre pedal de Mi	97
Figura 56 — Fragmento cromático ascendente (c. 64–74)	98
Figura 57 — Fragmento cromático ascendente (c. 64–74)	98
Figura 58 — Progressões cromáticas descendentes – c. 37-43	101
Figura 59 — Progressões cromáticas descendentes – c. 37-43	102
Figura 60 — Scatsinger – c. 37-43	103
Figura 61 — Transição de seção – c. 36	104
Figura 62 — Transição de seção – c. 60	105

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Panorama histórico do Movimento Negro	26
Quadro 2 — Faixas do álbum <i>Quarteto Negro</i> (1987, KLP-031)	58
Quadro 3 — Instrumentação do álbum <i>Quarteto Negro</i> (1987, KLP-031)	59
Quadro 4 — Versões comparadas	60
Quadro 5 — Forma e estrutura da obra <i>Bicho Papão</i> (1976)	61
Quadro 6 — Forma e estrutura da obra <i>Bicho Papão</i> (1978)	62
Quadro 7 — Quadro de rotação da unidade rítmica samba do Teleco-teco da música <i>Bicho Papão</i>	69
Quadro 8 — Forma e estrutura da obra <i>Festas da Xica</i>	70
Quadro 9 — Forma e estrutura da obra <i>Zumbi</i>	78
Quadro 10 — Forma e estrutura da obra <i>Sobre as Onda</i>	82
Quadro 11 — Forma e estrutura da obra <i>A Quêlé Menina</i>	86
Quadro 12 — Forma e estrutura da obra <i>Folôzinha</i>	91
Quadro 13 — Forma e estrutura da obra <i>Geisa</i>	97
Quadro 14 — Forma e estrutura da obra <i>Merengue</i>	99

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CBE — Conferência Brasileira de Educação
CNA — Codificação Neoaurática
DPs — Discrepâncias participativas
EUA — Estados Unidos da América
EXP — Extemporização
FESPAC — Festival Pan-Africano de Arte e Cultura
FLN — Frente de Libertação Nacional
IPEAFRO — Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros
LIF — Lugar Interacional-Formativo
MAN — Museu de Arte Negra
MNU — Movimento Negro Unificado
MPBC — Música Popular Brasileira Contemporânea
PAT — Princípio Audiotátil
QN — *Quarteto Negro*
RTP — *Regulative Time Point*
SUNY — Universidade Estadual de Nova Iorque
TEN — Teatro Experimental do Negro
TMA — Teoria das Músicas Audiotáteis
TORMA — Teoria da Organização do Ritmo na Música Africana
UFBA — Universidade Federal da Bahia
UFRRJ — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

GLOSSÁRIO

Audiotátil – Categoria relacionada a práticas musicais nas quais a corporeidade, a percepção, a interação performativa, a improvisação e a fonofixação participam diretamente do processo formativo da obra. Na Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), o termo designa uma matriz cognitiva distinta daquela centrada exclusivamente na escrita musical.

Clave – Padrão rítmico estruturante utilizado em músicas de matriz africana e afrodiaspórica, funcionando como referência organizadora da pulsação, da acentuação e da interação entre os músicos.

Codificação Neoaurática (CNA) – Processo pelo qual valores musicais produzidos na performance, como swing, groove, interação e improvisação, são inscritos no fonograma, conferindo à gravação estatuto textual e valor estético próprio no âmbito das músicas audiotáteis.

Continuous pulse – Pulsação contínua que sustenta a interação entre os performers durante a execução musical, articulando gestos corporais, fluidez temporal e percepção compartilhada do tempo.

Cosmovisão circular – Compreensão do tempo e da existência como processos cíclicos, recorrentes e integrados, presente em diversas culturas africanas e refletida em práticas musicais baseadas na repetição, na circularidade rítmica e na memória coletiva.

Delay – Efeito sonoro que repete um som após determinado intervalo de tempo, criando sensação de eco, prolongamento ou sobreposição rítmico-timbrística.

Discrepâncias participativas (DPs) – Pequenas diferenças de tempo, articulação, timbre, ataque ou afinação que emergem da interação entre músicos durante a performance. Segundo Charles Keil, essas discrepâncias não constituem falhas, mas elementos expressivos que produzem swing, groove e envolvimento participativo.

Double stops / power chords – Técnicas de execução simultânea de notas no contrabaixo ou em instrumentos de cordas, utilizadas para sugerir densidade harmônica, reforço rítmico ou ampliação da textura sonora.

Extemporização (EXP) – Instanciação sonora de modelos culturais, estilísticos e performativos internalizados pelo músico. Na perspectiva da TMA, distingue-se da improvisação por envolver a atualização de modelos formativos previamente incorporados,

mobilizados em situação concreta de performance.

Fonofixação – Registro da performance musical em suporte tecnológico, como disco, fita, arquivo digital ou outro meio de gravação. No campo das músicas audiotáteis, a fonofixação permite a inscrição estética de valores performativos que não se reduzem à notação musical.

Formatividade – Conceito desenvolvido por Luigi Pareyson segundo o qual a criação artística consiste em um fazer que, ao mesmo tempo, produz a obra e inventa sua própria regra de formação. A forma surge, portanto, no decorrer do próprio processo criativo.

Groove – Organização rítmica recorrente que produz sensação de movimento, impulso e envolvimento corporal. Nas músicas audiotáteis, o groove resulta da articulação entre pulsação, acentuação, timbre, repetição e interação performativa.

Habitus corpóreo – Conjunto de disposições incorporadas pelos performers ao longo de suas trajetórias musicais e culturais, influenciando modos de perceber, produzir e expressar o tempo, o ritmo e a corporeidade na performance.

Isocircularidade – Estrutura baseada na repetição de ciclos rítmicos equivalentes ou recorrentes, responsável por manter a coesão temporal da peça e sustentar processos de variação, improvisação e interação.

Lugar Interacional-Formativo (LIF) – Espaço intersubjetivo de criação musical coletiva no qual os performers constroem, reconhecem e ajustam regras artísticas em tempo real. O LIF constitui um campo relacional em que gesto, escuta, resposta e interação participam da formatividade musical.

Macrogroovêmica / microgroovêmica – Categorias usadas para diferenciar níveis de percepção e análise rítmica. A macrogroovêmica refere-se às grandes estruturas de pulsação e recorrência; a microgroovêmica diz respeito às variações sutis de tempo, articulação, ataque e inflexão que constituem o groove.

Médium – Meio cognitivo, técnico ou perceptivo por meio do qual a experiência musical é produzida, organizada, registrada ou transmitida. Na TMA, o médium pode ser notacional, fonográfico ou audiotátil, conforme a matriz cognitiva predominante.

Modelo figural / modelo gerador – Estruturas musicais internalizadas que orientam a extemporização. Funcionam como referências culturais, rítmicas, melódicas ou performativas ativadas pelo músico durante o processo criativo.

Música afrodiaspórica – Conjunto de práticas musicais desenvolvidas por populações negras nas diásporas africanas, especialmente nas Américas. Caracteriza-se pela centralidade do ritmo, da oralidade, da corporeidade, da improvisação, da circularidade e da interação comunitária.

Princípio Audiotátil (PAT) – Médium cognitivo de natureza psicocorpórea que integra experiência musical, corporeidade, percepção e gesto performativo. Na TMA, o PAT constitui um princípio formativo central para compreender músicas em que valores como swing, groove, improvisação e interação emergem da performance.

Propulsividade e depulsividade – Sensações rítmicas relacionadas, respectivamente, ao avanço e à suspensão do fluxo temporal. A propulsividade produz impulso e movimento direcional; a depulsividade cria retenção, tensão ou suspensão da energia rítmica.

Regulative Time Point (RTP) – Ponto regulador do tempo em estruturas rítmicas cíclicas. Na teoria de Willie Anku, o RTP orienta entradas, acentos e relações internas dentro do ciclo rítmico, funcionando como referência temporal estruturante.

Sankofa – Símbolo da filosofia Akan associado à ideia de retornar ao passado para compreender o presente e construir o futuro. Representa uma cosmovisão em que memória, ancestralidade e continuidade histórica desempenham papel central.

Scat singing – Técnica vocal improvisada, comum no jazz, baseada no uso de sílabas sem sentido lexical. No contexto do álbum *Quarteto Negro*, aparece como recurso expressivo de interação entre voz e instrumentos.

Spunti – Instantes ou impulsos formativos ativados pelo performer em diálogo com o material sonoro, o contexto e a situação de performance. O termo, de origem italiana, refere-se a elementos que provocam ou orientam a emergência da forma artística.

Swing – Valor musical associado ao balanço, à fluidez rítmica e às microvariações temporais que produzem sensação de movimento e envolvimento corporal. Nas músicas audiotáteis, o swing resulta da interação entre gesto, pulsação, articulação e escuta.

Teleco-teco – Célula rítmica característica do samba, mobilizada como modelo rítmico nas análises das versões de *Bicho Papão*.

Teoria da Organização do Ritmo na Música Africana (TORMA) – Modelo analítico proposto por Willie Anku para compreender estruturas rítmicas africanas a partir de princípios

circulares, ciclos temporais e relações internas de regulação rítmica.

Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) – Teoria formulada por Vincenzo Caporaletti para analisar músicas populares, improvisadas e fonograficamente mediadas. A TMA propõe que determinadas práticas musicais se organizam por uma matriz cognitiva audiotátil, na qual a corporeidade, a performance, a improvisação e a fonofixação desempenham papel formativo central.

Toque de alujá de Xangô – Padrão rítmico afroreligioso vinculado ao orixá Xangô, mobilizado em práticas musicais de matriz africana e analisado na tese como referência rítmica presente no álbum *Quarteto Negro*.

Toque de Angola – Padrão rítmico tradicional associado à Capoeira Angola, utilizado como modelo gerador em práticas musicais afro-brasileiras e afrodiaspóricas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
I PROBLEMATIZAÇÃO	15
II OBJETIVOS	16
III METODOLOGIA	17
1 A MÚSICA COMO SITUAÇÃO SOCIAL: TRAJETÓRIAS DA ESCRAVIDÃO AO MOVIMENTO NEGRO NA CONSTITUIÇÃO DO ÁLBUM <i>QUARTETO NEGRO</i> (1987)	19
1.1 TEORIAS DECOLONIAIS — COLONIALISMO E COLONIALIDADE (NELSON MALDONADO TORRES, QUIJANO, CATHERINE WALSH)	19
2 TEORIA DAS MÚSICAS AUDIOTÁTEIS	37
2.1 PRINCÍPIOS AUDIOTÁTIL E CODIFICAÇÃO NEO-AURÁTICA	40
2.2 EXTEMPORIZAÇÃO E IMPROVISACÃO	42
2.3 LUGAR INTERACIONAL-FORMATIVO	44
2.4 CONTINUOUS PULSE	46
2.5 PARTICIPATORY DISCREPANCIES	47
2.6 TEORIA DA ORGANIZAÇÃO DO RITMO NA MÚSICA AFRICANA	49
3 ANÁLISE DOS FONOGRAMAS DO ÁLBUM <i>QUARTETO NEGRO</i>	58
3.1 <i>BICHO PAPÃO</i>	60
3.2 <i>FESTAS DA XICA</i>	69
3.3 <i>ZUMBI</i> (GILBERTO GIL/WALLY SALOMÃO)	76
3.4 <i>SOBRE AS ONDAS</i>	81
3.5 <i>A QUELÉ MENINA</i>	85
3.6 <i>FOLÔZINHA</i>	90
3.7 <i>GEÍSA</i>	96
3.8 <i>MERENGUE</i>	99
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	111
DISCOGRAFIA E FILMOGRAFIA	119
ENTREVISTAS	120

ANEXOS	121
---------------------	------------

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma investigação musicológica sobre o processo criativo do saxofonista e compositor Paulo Moura na feitura do álbum *Quarteto Negro* (1987), com ênfase nos aspectos formativos e interacionais especificados na Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) do musicólogo italiano Vincenzo Caporaletti e seus desdobramentos, como a Teoria do Lugar Interacional-Formativo, do musicólogo brasileiro Fabiano Araújo.

O álbum *Quarteto Negro* em formato long play (LP) foi gravado em 1987, em comemoração ao centenário da abolição da escravidão. O quarteto é formado por Paulo Moura na clarineta e no saxofone, Jorge Degas no baixo elétrico, na guitarra e na voz, Djalma Corrêa na percussão e Zezé Motta na voz. O álbum foi produzido por Janine Houard e lançado pela gravadora Kuarup, com supervisão técnica de Mario de Aratanha, gravação de Carlos de Andrade, Denilson Campo e Mario Leco Possolo, e registrado em formato digital no Master Studio, no Rio de Janeiro.

O trabalho é conduzido por três questões principais: como características musicais como *swing*, *groove* e improvisação dialogam com o processo formativo de Moura e com os movimentos culturais e políticos dos anos 1980? Quais traços estéticos, históricos e culturais podem ser evidenciados a partir de uma análise das faixas? E como a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) pode oferecer subsídios para compreender essa relação?

A diversidade de gêneros e estilos na trajetória artística de Moura é uma característica fundamental, percebida em sua discografia e reconhecida por Korman (2014): “Paulo nasceu dentro de uma família musical, alguns estilos, gêneros etc. já estavam em casa. Quando começou a fazer isso e encontrar os limites, buscou outras músicas e achou solução”.

Entre 1955 e 1968, o movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos ergueu a bandeira de luta contra a discriminação e segregação racial. No Brasil não foi diferente: os movimentos negros articulavam ações e pautavam mudanças improteláveis na política, na economia e na sociedade. Com o intuito de organizar o pleito, foi fundado, em 1978, o Movimento Negro Unificado (MNU).

Nesse contexto, uma liderança negra importante foi Abdias do Nascimento, economista e professor universitário: deputado federal entre 1983 e 1987 e senador da República entre 1997 e 1999. Engajado na luta política, viveu no exílio por treze anos, de 1968 a 1981. Nesse período, lecionou na Universidade Estadual de Nova Iorque (SUNY) em

Buffalo, nos Estados Unidos (EUA). Abdias fundou entidades relevantes, como o Teatro Experimental do Negro (TEN), o Museu da Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), tendo idealizado também o Memorial Zumbi e participado do MNU. Essas iniciativas promoveram a criação e divulgação da arte negra. Dois exemplos são o Rio Axé, evento realizado em 20 de fevereiro de 1984; e o FESPAC, realizado em 14 de setembro de 1987. Em ambos os eventos Paulo Moura atuou como convidado, ao lado de Abdias do Nascimento, Nei Lopes, Joel Rufino, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Jacques D'Adesky, Sonia Santos, Veluma, Raimundo Sodré, Magrícia, Bloco Afro Alafin Aiyê, Djalma Corrêa, Jorge Degas, Zezé Motta.

O álbum *Quarteto Negro* se apresenta como produção estética sofisticada, com a incorporação de elementos estéticos afrodiaspóricos, como os encontrados nas músicas caribenhas, no blues, no jazz e, ainda, no choro e no samba.

Este estudo está organizado da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta a problematização, os objetivos e a metodologia; o segundo capítulo discute os pressupostos teóricos que subsidiam o estudo, com a exposição dos principais conceitos; o terceiro capítulo aborda as biografias dos artistas participantes; o quarto capítulo apresenta a análise dos fonogramas; e, por fim, a seção final discute os resultados da pesquisa.

I PROBLEMATIZAÇÃO

O álbum *Quarteto Negro*, de Paulo Moura, não está entre os mais conhecidos do artista. No entanto, a obra surgiu em um período histórico-político marcado por debates efervescentes sobre a questão da negritude na sociedade brasileira da década de 1980. Atualmente, o álbum reaparece em um momento no qual esses debates emergem novamente, impulsionados pelos movimentos sociais e pela publicidade, em um contexto de tensões sociais.

O álbum incorpora elementos estilísticos e estéticos afrodiaspóricos, tais como modelos rítmicos afro-brasileiros, cosmovisão circular, matriz rítmica participativa, temática e simbologia negra, além do uso de instrumentação típica, como atabaques, berimbau, ganzás, agogôs, moringa e timbales. Esses elementos tornam-se evidentes no próprio título do álbum e em faixas como *Semba*, *Zumbi* e *Festas da Xica*. Além disso, a diversidade de gêneros musicais da diáspora negra nas Américas, como merengue, barravento e toque de Angola reafirma a ligação com a música afrodiaspórica.

Segundo Keil (1987), o fundamento expressivo das músicas “envolventes” e “socialmente valiosas” reside nas “discrepâncias participativas”, pequenas variações de tempo e acento que produzem o *swing* e o *groove*, convertendo o ritmo em gesto social e corporal. Essas microvariações, longe de representarem imperfeições, constituem a própria vitalidade da música, recorrentemente observável em músicas originadas da diáspora africana. Trata-se de um modo de significar o tempo a partir do corpo e da interação e da contínua negociação entre os músicos e o público. Para Monson (1996), esses valores não são apenas técnicas musicais, mas atos sociais de diálogo e afirmação coletiva.

A partir dessas perspectivas, e o *Quarteto Negro* traduz musicalmente as dimensões estéticas e sociais da música afrodiaspórica. O *swing* e o *groove* emergem como manifestações de corporeidade. No álbum, essas manifestações se materializam em práticas performativas que valorizam o gesto, a interação e a expressividade intersubjetiva.

Entretanto, como esses elementos, suas características e seus valores dialogam com o processo formativo dos músicos e com os movimentos culturais e políticos dos anos 1980? De que modo a análise dos fonogramas como matrizes audiotáteis permite evidenciar traços estilísticos, estéticos, históricos e culturais da obra? E de que maneira a TMA pode oferecer subsídios para compreender essa relação?

A pesquisa problematiza, portanto, a intersecção entre matrizes musicais e contexto sociocultural, tendo o álbum *Quarteto Negro* como objeto de análise. Esse ponto de partida não apenas revela os valores musicais presentes na obra, mas também busca situá-los em um cenário sociocultural mais amplo.

O objeto desta tese é o álbum *Quarteto Negro*, de Paulo Moura, com foco específico em seus fonogramas. A análise concentra-se nas características musicais, performativas e interacionais presentes nesses fonogramas, compreendidos como matrizes audiotáteis, bem como no processo formativo dos músicos envolvidos em sua gravação.

A hipótese é que o álbum *Quarteto Negro* incorpora elementos estéticos que refletem a tradição musical afro-brasileira por meio da interação performática entre os músicos, na qual se evidenciam valores audiotáteis — como *swing*, *groove* e improvisação — conforme definidos pela TMA de Vincenzo Caporaletti. Esses valores emergem das relações gestuais, perceptivas e comunicativas que estruturam a performance.

II OBJETIVOS

Objetivo geral

Compreender como o processo formativo e os valores audiotáteis se apresentam no álbum *Quarteto Negro* de Paulo Moura e como esses elementos se relacionam com o contexto social e cultural da música afro-brasileira dos anos 1980.

Objetivos específicos

- a) Analisar, sob a perspectiva da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), as faixas *Folôzinha*, *Sobre as ondas*, *Merengue*, *Festas da Xica*, *Zumbi (A Felicidade Guerreira)*, *Geisa* e *A Quelé Menina*, gravações do álbum *Quarteto Negro*;
- b) identificar, descrever e registrar os elementos de *swing*, *groove* e improvisação presentes nas músicas do álbum;
- c) relacionar as características audiotáteis da obra ao contexto histórico dos movimentos negros no Brasil durante os anos 1980;
- d) investigar o processo formativo de Paulo Moura na concepção e na gravação do álbum.

III METODOLOGIA

A metodologia desta tese organiza-se em três etapas: revisão bibliográfica, revisão fonográfica e análise técnico-musical, considerando a complexidade das obras presentes no álbum *Quarteto Negro*. De natureza qualitativa, a pesquisa busca compreender os valores musicais presentes nos fonogramas.

A revisão bibliográfica levantou publicações acadêmicas sobre a vida, a obra e a produção artística de Paulo Moura. Entre os trabalhos consultados, destacam-se: Grynberg (2011), que entrevista Paulo Moura em *Paulo Moura: um solo brasileiro*; Korman (2016), que explora a interação do Hepteto e do Quarteto de Paulo Moura com o conceito de samba-jazz; Spielmann (2020), que analisa sua interpretação em *Tarde de Chuva*; Alves (2019, 2021), que aborda seu papel na bossa nova instrumental e no desenvolvimento do samba-jazz; e Pazini et

al. (2018), que discutem seu discurso interpretativo no álbum *Gafieira etc. e tal*. Esses estudos destacam diferentes facetas de Paulo Moura e de sua discografia; entretanto, a revisão não identificou trabalhos que se concentrem no álbum *Quarteto Negro* como unidade temática de análise, lacuna que esta pesquisa pretende abordar.

A revisão fonográfica abrangeu a audição sistemática da discografia de Paulo Moura, com especial atenção ao álbum *Quarteto Negro*, a fim de identificar paralelos e contrastes entre as produções do quarteto e outras obras do artista. Essa etapa examinou características estilísticas, rítmicas e interpretativas; articulações e variações microestruturais, como alterações de tempo, dinâmica, agógica e articulação; e a interação musical entre os integrantes do grupo, considerando suas contribuições individuais à estética do álbum.

A análise técnico-musical envolveu a transcrição e o exame detalhado de obras selecionadas, com apoio dos softwares *Sonic Visualiser*, *Transcribe!* e *Moises*. Isso permitiu visualizar espectrogramas para análise das alturas, intensidades e variações dinâmicas; observar as discrepâncias participativas (Keil, 1987); identificar padrões rítmicos e melódicos; destacar características interpretativas e estilísticas de Paulo Moura e do *Quarteto Negro*; e isolar trechos específicos para escuta minuciosa. Por fim, os trechos transcritos foram organizados em categorias, permitindo a comparação sistemática dos elementos musicais entre as obras.

A pesquisa também consultou o Acervo Paulo Moura, disponível no site do Instituto Tom Jobim, com o objetivo de complementar as análises fonográficas e bibliográficas. O material coletado incluiu fotografias, cartas, e-mails, manuscritos, documentos e correspondências.

1. A MÚSICA COMO SITUAÇÃO SOCIAL: TRAJETÓRIAS DA ESCRAVIDÃO AO MOVIMENTO NEGRO NA CONSTITUIÇÃO DO ÁLBUM *QUARTETO NEGRO* (1987)

A compreensão da música enquanto fenômeno social demanda uma abordagem que transcenda suas estruturas formais, situando as expressões musicais nos contextos históricos, políticos e culturais em que emergem. Enquanto a historiografia musical europeia tradicionalmente contextualiza suas produções — estudando Beethoven a partir da transição do século XVIII para o XIX, ou Stravinsky em relação à Revolução Russa de 1917 —, no Brasil persiste a tendência de analisar artistas negros e suas produções sem considerar os sistemas simbólicos, os rituais, os valores religiosos e as heranças históricas. Essa dissociação epistemológica revela-se problemática, pois ignora o peso das estruturas sociais e raciais na formação das expressões culturais afro-brasileiras (SODRÉ, 1998).

Entre os elementos fundantes da sociedade brasileira, a escravidão negra e o racismo estrutural constituem pilares centrais. A falsa narrativa de um processo pacífico ou consentido de escravização de africanos persiste como mito fundacional, embora a realidade histórica seja marcada pela violência, por revoltas e por insurgências decorrentes do mercantilismo europeu que, a partir do século XVI, inaugurou um modelo de exploração baseado na desumanização dos corpos negros para a construção do que viria a ser o capitalismo. A chegada da primeira embarcação com africanos escravizados ao Brasil em 1532 marca o início de um processo sistemático de apagamento cultural, deslocamento forçado e extermínio identitário, que moldou as estruturas de poder e exclusão no país até o presente. Os africanos traficados não eram reconhecidos como seres humanos, mas como mercadorias; nesse sentido, a ideologia racial construída em torno dessa desumanização permanece operando nas formas contemporâneas de segregação e desigualdade social (MBEMBE, 2018).

1.1. TEORIAS DECOLONIAIS — COLONIALISMO E COLONIALIDADE (NELSON MALDONADO TORRES, QUIJANO, CATHERINE WALSH)

O racismo estrutural, conforme teoriza Silvio Almeida (2019), transcende atitudes

individuais e opera sistematicamente nas instituições, nas práticas cotidianas e nas formas de organização social. Assim, compreender a produção musical afro-brasileira demanda considerar os fatores históricos, econômicos, sociais e, sobretudo, raciais que moldaram a vida e a resistência da população negra no Brasil. Mesmo submetida à marginalização sistemática, essa população produziu riquíssimas formas de expressão, entre as quais a música se destaca como elemento central nas lutas por reconhecimento, identidade e transformação social.

Nessa perspectiva, o conceito de “situação social”, delineado por Gluckman (1940) e posteriormente desenvolvido por Feldman-Bianco (1987), torna-se fundamental para a análise musicológica. A música deve ser compreendida como evento social situado, no qual o comportamento dos indivíduos, como membros de uma comunidade, expressa e, ao mesmo tempo, transforma as relações sociais, os conflitos e os valores compartilhados. Desse modo, ao estudar a produção do álbum *Quarteto Negro* (1987), composto por Paulo Moura, Zezé Motta, Jorge Degas e Djalma Corrêa, esta pesquisa busca compreender suas camadas simbólicas como resultado de um processo histórico de afirmação identitária e resistência política negra.

A década de 1980, no Brasil, caracteriza-se pelo contexto de redemocratização após os anos de repressão da ditadura militar. Esse período testemunhou a reorganização do Movimento Negro, que havia sofrido significativo esvaziamento nas décadas anteriores. Cunha Jr. (*apud* Gonzalez, 1987) evidencia esse cenário ao destacar que, em 1970, era praticamente inviável reunir mais do que alguns poucos militantes, uma vez que o isolamento político, a vigilância repressiva do regime e o enfraquecimento das bases comunitárias dificultavam qualquer forma de mobilização negra.

A transformação desse cenário ocorreu em 1978, com a fundação do MNU, marco do retorno da pauta racial à cena pública e política. Inspirado por experiências internacionais, como o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos, os Panteras Negras e as lutas de libertação africanas, o MNU assumiu postura radical contra a discriminação racial e buscou afirmar uma consciência negra coletiva (DOMINGUES, 2007). Esse processo ocorreu em diálogo com tensões acumuladas por séculos de marginalização e acompanhou a emergência de uma nova geração de artistas, intelectuais e ativistas negros que passaram a ocupar espaços de criação, denúncia e afirmação política.

Entre os marcos simbólicos dessa reorganização, destacam-se a Marcha Negra de 1988, violentamente reprimida pelo batalhão de choque, e a institucionalização do 20 de

novembro como Dia da Consciência Negra, em homenagem a Zumbi dos Palmares. No campo cultural, esse cenário encontrou expressão em diversas linguagens artísticas, como teatro, literatura, cinema, artes visuais e, com força singular e transformadora, na música.

O lançamento do álbum *Quarteto Negro* inscreve-se nesse processo como gesto simultaneamente político e artístico. A obra deve ser analisada em diálogo com a trajetória de seus protagonistas, todos artistas negros com percursos marcados pela resistência e pelo protagonismo nos meios musical e político. Ao combinar elementos do jazz, da música afro-brasileira, do samba e do choro, o álbum constitui um espaço de convergência entre tradição e modernidade, entre ancestralidade africana e urgências políticas da negritude urbana. Sua potência reside tanto na dimensão estética quanto na enunciação de um lugar social fundamental: o do negro como sujeito da história e da arte.

Dessa forma, ao articular os conceitos de situação social, estrutura histórica e resistência cultural, esta pesquisa propõe uma leitura mais profunda e contextualizada das manifestações musicais negras no Brasil. Nesse percurso, o *Quarteto Negro* é compreendido como síntese de um processo histórico que abarca desde a diáspora forçada até a afirmação do protagonismo cultural negro. Compreender essa música significa, portanto, compreender também o Brasil em suas violências fundacionais, em suas contradições persistentes e nas forças de transformação que, a partir da arte, reconfiguram os horizontes da escuta e da memória coletiva.

Diante da questão central que orienta este estudo, o conceito de situação social apresenta-se como ferramenta fundamental para compreender as dinâmicas multifacetadas e as complexidades inerentes às sociedades. Gluckman afirma que, “a partir das situações sociais e de suas inter-relações numa sociedade particular, podem-se abstrair a estrutura social, as relações sociais, as instituições, etc. daquela sociedade” (Gluckman, 1940, p. 239). Essa formulação demonstra que a análise das situações sociais e das interações entre indivíduos em uma comunidade específica permite extrair elementos relevantes para uma investigação mais detalhada da estrutura social, das relações sociais e das instituições que organizam a vida coletiva no tempo e no espaço.

Sob essa perspectiva, torna-se relevante abordar eventos à luz das situações sociais, conforme propõe Bela Feldman-Bianco:

Quando se estuda um evento como parte do campo da Sociologia, é conveniente tratá-lo como uma situação social. Portanto, uma situação social é o comportamento, em algumas ocasiões, de indivíduos como membros de uma comunidade, analisado e

comparado com seu comportamento em outras ocasiões (Feldman-Bianco, 1987, p. 238).

Seguindo esse raciocínio, ao examinar um evento no campo musicológico, a análise deve concentrar-se no comportamento dos indivíduos em momentos específicos, contrastando-o com suas ações em outras situações e considerando seu papel como membros de uma comunidade. Ao observar as situações sociais e suas inter-relações, a pesquisa pode revelar as camadas dinâmicas que constituem a sociedade, bem como as forças que moldam as ações e as interações humanas. Desse modo, o estudo das situações sociais oferece uma abordagem mais contextualizada dos fenômenos musicais e contribui para uma compreensão mais ampla das relações entre música, sociedade e história.

A compreensão das situações sociais permite desvendar nuances das estruturas e das relações presentes em uma sociedade. Ao abordar os eventos dessa maneira, a pesquisa compreende o comportamento dos indivíduos em diferentes contextos e identifica tanto as forças que os influenciam quanto as dinâmicas complexas estabelecidas no convívio social. Nessa perspectiva, é necessário realizar um levantamento diacrônico das forças políticas e sociais que antecederam a década de 1980 e culminaram no lançamento do álbum, em 1987. Entre essas forças, destaca-se o Movimento Negro, que englobou ações políticas, culturais, econômicas e históricas, materializando anseios e reivindicações da comunidade negra brasileira, conforme a definição oferecida por Santos (2010):

Movimento Negro engloba um conjunto das organizações negras do tipo sociedade recreativa, associações comunitária ou cultural, instituto de pesquisas, grupo e organizações não governamentais — além de personalidades e indivíduos engajados em ações políticas, culturais, sociais, religiosas, recreativas e desportivas — que lutam para promover a igualdade racial. Seu objetivo é combater o racismo manifesto nas relações sociais brasileiras marcadas pelo preconceito, a discriminação e o racismo, defender os direitos da população negra e empoderar sua presença nas instâncias jurídico-políticas (Santos, 2010, p. 16).

Neste contexto abrangente, o Movimento Negro reúne ampla gama de atividades e expressões voltadas a conferir voz e representatividade à população negra no Brasil. Suas ações confrontam desigualdades e injustiças decorrentes do passado escravocrata e das discriminações raciais persistentes na sociedade brasileira contemporânea, cujas raízes remontam ao século XVI, com o advento do mercantilismo global e das grandes navegações.

A chegada do primeiro navio negreiro ao Brasil, registrada em 1532, durante o período colonial, inaugurou o tráfico transatlântico de africanos escravizados, que se estendeu

do século XVI ao XIX. Embora o tráfico tenha sido oficialmente abolido no século XIX, a escravidão persistiu no país até 1888. Durante esse período, estima-se que mais de seis milhões de africanos foram trazidos forçadamente para o território brasileiro. Essa diáspora compulsória resultou na formação de uma população afro-brasileira diversificada, portadora de uma rica herança cultural que influencia, até hoje, aspectos fundamentais da sociedade brasileira, como religião, culinária, música, dança e língua.

Posteriormente, entre 1955 e 1968, enquanto o movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos ergueu a bandeira de luta contra a discriminação e a segregação racial, no Brasil os movimentos negros também articulavam ações e pautavam mudanças inadiáveis na política, na economia e na sociedade. Esse contexto tornou-se ainda mais complexo com o golpe militar de 1964 e com o ambiente repressivo que se instaurou no país (NASCIMENTO, 1978).

Nesse cenário, destacou-se a liderança de Abdias do Nascimento, economista, professor universitário e figura profundamente engajada na luta política. Abdias exerceu os cargos de deputado federal, entre 1983 e 1987, e senador da República, entre 1997 e 1999. Viveu treze anos no exílio, de 1968 a 1981, período em que lecionou na Universidade Estadual de Nova Iorque, em Buffalo. Fundou entidades relevantes, como o TEN, o MAN e o IPEAFRO, além de ter idealizado o Memorial Zumbi.

A sociedade brasileira frequentemente perpetua a concepção equivocada de um período escravocrata ameno, caracterizado por relações étnicas supostamente pacíficas. Essa visão de democracia racial mascara a realidade estrutural do racismo no país e funciona como anestésico do imaginário nacional. Em sentido contrário, a história da escravização no Brasil foi marcada por inúmeros episódios de tensão, resistência e revolta, fundamentais para compreender a trajetória da população negra no passado e sua projeção no presente. Entre esses movimentos, destacam-se o Quilombo de Palmares, o Quilombo do Quariterê, a Revolta do Engenho Santana, a Revolta dos Búzios, a Revolução Pernambucana, a Revolta das Carrancas, a Revolta dos Malês, a Balaiada, a Revolta de Manoel Congo, a Revolta de Queimado, a Greve Negra, o levante dos jangadeiros, a atuação de Dragão do Mar e a Revolta de Cantagalo. Esses eventos demonstram a luta contínua da população negra contra a opressão e a violência, desafiando o mito da convivência harmoniosa (MOURA, 1959).

Ao reconhecer a complexidade e o dinamismo desses episódios de resistência, a pesquisa contribui para dismantelar a falácia da democracia racial e confrontar o racismo ainda presente na sociedade brasileira. Também valoriza a memória e a luta histórica da

população negra, contribuindo para a construção de um futuro mais justo e igualitário.

O período subsequente à Segunda Guerra Mundial revelou-se decisivo para as transformações das décadas de 1950, 1960 e 1970, culminando em mudanças importantes nos anos 1980. Fragilizados pelos danos sofridos durante o grande conflito, os países europeus enfrentaram questionamentos fundamentais acerca de seus domínios coloniais no continente africano, muitos dos quais ainda não haviam conquistado a independência. Nesse contexto, conforme observa Barraclough (1983, p. 147):

É certo, evidentemente, que a emancipação da Ásia e da África e o progresso da crise europeia marcharam de mãos dadas. Entre os fatores que facilitaram o surto de movimentos de independência na África e na Ásia, devemos incluir o enfraquecimento do pulso das potências europeias, em grande parte como resultado de suas próprias rivalidades e desavenças, bem como da drenagem de recursos motivada por suas guerras.

O pan-africanismo e os movimentos de independência africanos ganharam força significativamente, impulsionados por intelectuais negros que deixaram seus países para estudar em grandes universidades e retornaram às suas nações com ideais revolucionários, contando também com o apoio de figuras internacionais influentes. Entre essas figuras, destaca-se Frantz Fanon, que desempenhou papel crucial na luta pela independência da Argélia, entre 1954 e 1962, apoiando e colaborando ativamente com a FLN durante esse período de transformação política.

A partir da década de 1950, emergiram diversas guerras e conflitos armados impulsionados por questões políticas, étnicas e territoriais. Destacam-se as guerras de independência africanas na Argélia, em Angola, na Guiné-Bissau, em Moçambique, no Congo e no Sudão, entre as décadas de 1950 e 1970; a Guerra do Biafra, entre 1967 e 1970; o conflito entre Etiópia e Eritreia, entre 1961 e 1991; a Guerra Civil de Angola, entre 1975 e 2002; e a Guerra Civil de Moçambique, entre 1977 e 1992. Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, durante a década de 1960, eclodiram tensões e conflitos urbanos relacionados à luta pelos direitos civis, como os motins de Watts, em 1965, Newark, em 1967, e Detroit, em 1967. Esses movimentos se intensificaram especialmente após o assassinato de Martin Luther King Jr., em 1968, e evidenciaram a amplitude global das lutas por justiça social e igualdade racial nesse período histórico.

Outro elemento histórico e político que influenciou os movimentos negros no Brasil foi o pan-africanismo, que, segundo Junior (2021), pode ser entendido como movimento e perspectiva que buscam a união e a solidariedade entre os povos africanos e seus

descendentes, tanto no continente africano quanto na diáspora. Clóvis Moura, sociólogo, historiador e ativista brasileiro, dedicou-se ao estudo das questões raciais, do Movimento Negro e da cultura afro-brasileira. As origens do pan-africanismo no Brasil relacionam-se à resistência dos africanos escravizados e de seus descendentes à escravidão e ao racismo, assim como à busca por liberdade e igualdade. Entre as formas de resistência, destacam-se as revoltas, as insurreições e o quilombismo. O Quilombo dos Palmares, por exemplo, é considerado um dos principais símbolos da resistência afro-brasileira. O pan-africanismo, como movimento e ideário político, serviu como instrumento de conscientização e mobilização em defesa dos direitos e da igualdade dos afrodescendentes.

O Movimento Negro no Brasil estabeleceu conexões estratégicas com o pan-africanismo, articulando-se com movimentos e líderes pan-africanistas internacionais, como Marcus Garvey (1887-1940), W. E. B. Du Bois (1868-1963) e Kwame Nkrumah (1909-1972). Essa articulação possibilitou uma rica troca de experiências e conhecimentos entre ativistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros, enriquecendo o debate sobre questões raciais e sobre a busca pela igualdade no país. Também se manifestou nas expressões artísticas, religiosas, educacionais e políticas dos afrodescendentes brasileiros, desempenhando papel crucial no fortalecimento da luta contra o racismo e pela igualdade racial. Domingues (2007, p. 1221) analisa esse movimento ao identificar três fases distintas, que incluem diferentes períodos históricos e formas de organização:

- a) Primeira fase (1889-1937): surgimento de organizações, como clubes, grêmios literários, centros cívicos, associações beneficentes, grupos dramáticos, jornais e entidades políticas.
- b) Segunda fase (1945-1964): o Movimento Negro retomou sua atuação nos campos político, educacional e cultural. Com a União dos Homens de Cor e o Teatro Experimental do Negro, a luta pela conquista dos direitos civis ganhou protagonismo.
- c) Terceira fase (1978-2000): a partir do final da década de 1970, com a gradual transição da ditadura à democracia, centenas de entidades negras foram criadas, sendo a maior delas o MNU. Essa fase é marcada pelo aumento da organização e da visibilidade do movimento, que buscou combater o racismo e a discriminação

racial no Brasil.

No entanto, é precisamente a terceira fase que se mostra relevante para o tema desta pesquisa, considerando o lançamento do álbum *Quarteto Negro*, em 1987. Esta etapa, marcada por conjunto específico de acontecimentos políticos, sociais e culturais, oferece contexto adequado para analisar e interpretar a contribuição musical do *Quarteto Negro* no cenário brasileiro. A investigação, portanto, busca compreender as implicações desse lançamento no interior da evolução histórica dos movimentos sociais que tiveram a questão do negro como foco central. Com o objetivo de sintetizar esse percurso e situar historicamente o lançamento do álbum *Quarteto Negro*, o Quadro 1 apresenta alguns marcadores sociohistóricos relacionados à reorganização do Movimento Negro no Brasil, entre o período da ditadura militar e o centenário da abolição da escravidão.

Quadro 1 — Panorama histórico do Movimento Negro

PANORAMA HISTÓRICO DO MOVIMENTO NEGRO	
DATA	MARCADORES SOCIOHISTÓRICOS
1964	Golpe de Estado no Brasil e início da ditadura militar. Durante esse período, o movimento negro enfrentou repressão e censura, limitando seu crescimento e atuação política. Ainda assim, organizações negras e ativistas continuaram a lutar contra o racismo e a discriminação racial.
1978	A criação do MNU marca importante ponto de virada na luta contra a discriminação racial no Brasil. A partir desse ano, o MNU estabelece o Dia Nacional da Consciência Negra em 20 de novembro, em homenagem a Zumbi dos Palmares.
1980	Intensificação da crise econômica que marcaria a chamada “década perdida”. No mesmo período, o MNU ampliou sua atuação nacional, em diálogo com a abertura política e com as lutas pela redemocratização. Também ganharam visibilidade o movimento hip-hop e a atuação das mulheres negras no Movimento Negro.
1982	Conferência Brasileira de Educação (CBE) e Convenção do MNU, em Belo Horizonte. Publicação de textos importantes para o debate racial e de gênero, como “A mulher negra na sociedade brasileira”, de Lélia Gonzalez. Publicação de Lugar de negro de Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg.
1985	Publicação de <i>Mulher negra: política governamental e a mulher</i> de Suely Carneiro.

1987	Álbum <i>Quarteto Negro</i> e evento do FESPAC no Rio de Janeiro. Publicação de <i>Festas populares no Brasil</i> , de Lélia Gonzalez.
1988	Centenário da abolição da escravidão no Brasil e promulgação da Constituição Federal de 1988, que trouxe avanços no campo dos direitos sociais e da igualdade jurídica. Publicação de textos importantes de Lélia Gonzalez, como <i>Sociologia do Negro Brasileiro</i> e <i>Por um feminismo afro-latino-americano</i> de Lélia Gonzalez.

Fonte: Elaborado pelo autor, com base em Domingues (2007), Santos (2010), Gonzalez (1982, 1987, 1988), Nascimento (1978) e Movimento Negro Unificado (1978).

Ao longo dessas fases, o movimento negro desenvolveu-se e adaptou-se às mudanças sociais e políticas, consolidando-se como força importante na luta contra o racismo e na busca pela igualdade e pela justiça social para a população negra. Essa trajetória histórica é fundamental para compreender a história e as conquistas do movimento negro no país. Nesse sentido, o Quadro 1 sintetiza alguns dos principais marcos históricos do Movimento Negro brasileiro.

No cenário musical brasileiro, o *Quarteto Negro* destacou-se pela proposta estética do seu álbum, no qual o grupo incorpora ritmos afro-brasileiros e explora gêneros afro-latinos, incluindo sonoridades típicas da América Central, como será detalhado mais adiante.

Antes da formação do grupo, seus integrantes já haviam consolidado trajetórias expressivas na música brasileira das décadas de 1970 e 1980, com produções que apontavam caminhos artísticos distintos, mas complementares. Paulo Moura, clarinetista e saxofonista, acumulava reconhecimento da crítica especializada a partir de álbuns como *Confusão Urbana, Suburbana e Rural* (1976), *Mistura e Manda* (1984) e *Gafieira Etc. & Tal* (1986). Djalma Corrêa, percussionista e pesquisador de tradições afro-brasileiras, especialmente da música de terreiro, desenvolveu uma abordagem que coloca a percussão como elemento central de diálogo entre culturas. Seus registros musicais, como *Candomblé* (1977), *Baiafro* (1978) e *Djalma Corrêa e Banda Cauim*, evidenciam uma pesquisa sonora ligada às bases rítmicas afro-brasileiras, ampliando os horizontes expressivos da percussão em contextos contemporâneos. Jorge Degas, baixista, apresentou em obras como *União* (1984) e *Muxima* (1987) uma escrita musical que articula *grooves* e elementos rítmicos afro-brasileiros, promovendo união entre elementos da música popular brasileira, do jazz e de referências africanas. Zezé Motta, por sua vez, acrescentava ao grupo sua trajetória variada como cantora e atriz. Seus discos *Negritude* (1979), *Dengo* (1980) e *Frágil Força* (1984) situam sua voz em um repertório que transita entre a canção popular e a afirmação da identidade negra.

Assim, a reunião desses artistas no projeto *Quarteto Negro* (1987) não representou

apenas a convergência de trajetórias individuais, mas também a articulação de experiências artísticas diversas em espaço de criação coletiva, no qual a música popular brasileira, as matrizes afrodiaspóricas e a improvisação se entrelaçaram como eixos estruturantes da proposta artística.

Ao refletir sobre as palavras de Schwarcz (2001), somos conduzidos a uma análise sobre a natureza da história e suas múltiplas dimensões. A autora nos lembra que: “Quando nos limitamos ao instante presente da vida de uma sociedade somos vítimas de uma ilusão: pois tudo é história; o que foi dito ontem é história, o que foi dito há um minuto é história” (Schwarcz, 2001, p. 126). Essa afirmação convida a romper as barreiras temporais e a considerar a complexidade e fluidez que permeiam o estudo histórico.

O estudo da história desdobra-se em um vasto emaranhado de caminhos, que interconectam passado, presente e futuro. Nesta análise, identificou-se a necessidade de abordar tanto a diacronia quanto a sincronia dos fenômenos relacionados ao do *Quarteto Negro*: “Esta é, sem sombra de dúvida, uma aposta alentada, na medida em que se selecionam objetos históricos, para lá encontrar não apenas o ‘acontecimento’ e a diacronia, mas a sincronia e os elementos de longa duração” (Schwarcz, 2001, p. 130).

Diante disso, faz-se necessário situar o *Quarteto Negro* dentro da estrutura do capitalismo e de suas mediações culturais, especialmente no universo da indústria fonográfica. As gravadoras, como empresas inseridas na lógica de mercado, operam segundo os interesses do capitalismo, isto é, segundo a lógica da acumulação de capital. Conforme observa Adorno (1994), o segmento da produção cultural não está inteiramente limitado à racionalidade econômica; ele incorpora, em certos aspectos, contradições internas que, mesmo condicionadas à lógica do capital, permitem a emergência de discursos críticos e de estéticas dissidentes.

É interessante notar que o mesmo capital responsável por erguer, ao longo dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, uma estrutura de dominação e opressão baseada no escravismo étnico-racial também possibilitou, no século XX, a veiculação de práticas culturais negras — ainda que de forma controlada e atravessada por tensões. Silvio Almeida (Almeida, 2019) aprofunda essa questão ao afirmar que o racismo não é um fenômeno “moral” ou “comportamental”, mas um mecanismo estrutural de sustentação do capitalismo moderno. Assim, as indústrias culturais reproduzem desigualdades raciais, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, oferecem espaços limitados de visibilidade e contestação.

Ao explorar textos como *Os primeiros passos do samba com a indústria fonográfica: da Casa Edison à diversificação das gravadoras* de Gabriel Giesta (Giesta, 2013) e *A música*

na sociedade moderna, de Edmilson Marques (Marques, 2007), observa-se a evolução da indústria fonográfica no contexto do capitalismo, desde suas origens até os dias atuais, bem como os impactos dessas mudanças na produção e no consumo de música. Historicamente, a música esteve presente em diversos momentos políticos e sociais significativos. Em contextos de luta e resistência, a arte e a música desempenham papel crucial, pois proporcionam voz, visibilidade e mobilização a sujeitos e grupos historicamente oprimidos. Uma pergunta que orienta esta análise é: o álbum *Quarteto Negro* insere-se nesse panorama como expressão artística que contribui para a contestação das opressões e para a construção de um mundo mais justo, ou seu lançamento representa uma concessão controlada, permitida pelo capitalismo?

Em análise inicial, o lançamento do álbum *Quarteto Negro*, em 1987, ocorreu em um contexto de transição política no Brasil, marcado pelo fim do regime militar e pela tentativa de consolidação democrática, mas também pela permanência de estruturas sociais e econômicas, evidenciado por crises do capitalismo e pelo aumento das desigualdades. Esse cenário ambíguo, em que coexistem abertura e contenção, guarda analogia com processos observados no início do século XXI, nos quais o avanço de forças autoritárias procura restaurar a ordem social capitalista diante de crises sistêmicas.

Nesse quadro, as manifestações culturais negras, como o *Quarteto Negro*, emergem tanto como expressões críticas quanto como objetos de disputa simbólica. A indústria fonográfica, parte integrante do sistema capitalista, desempenha papel ambíguo: ao mesmo tempo em que viabiliza a circulação dessas vozes, também atua como mecanismo de contenção e neutralização, incorporando discursos insurgentes e esvaziando seu potencial político. Essa tática — observada em diferentes períodos da música popular brasileira, especialmente entre as décadas de 1960 e 1970 — reaparece aqui sob novas configurações, quando a visibilidade das expressões afro-brasileiras convive com o controle institucional e mercadológico de suas formas de representação.

Para Radcliffe-Brown: “o ser humano como pessoa é um complexo de relacionamentos sociais” (Radcliffe-Brown, 1952, p. 239). Com a abertura democrática da década de 1980, intelectuais negros que estiveram no exílio retornam ao Brasil, como é o caso de Abdias do Nascimento. Esses intelectuais passaram a reunir artistas, políticos e ativistas em busca de uma frente ampla em prol do debate sobre a questão negra no Brasil. Nascimento reúne em torno de si diversos intelectuais e músicos negros, como Jorge Degas, Djalma Corrêa e Paulo Moura. Em 1984, é realizado na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, o

evento Rio Axé¹, que reuniu diversos nomes da cultura brasileira, como Léa Garcia, Paulo Moura, Naná Vasconcelos, entre outros.

Na busca por compreender a relação dos músicos com a questão da negritude e o modo como essa relação impacta sua arte, foi realizada entrevista com o baixista Jorge Degas, realizada em 17 de novembro de 2022, em Guaratiba, Rio de Janeiro. Na ocasião, Degas foi indagado sobre sua relação com Abdias e a conexão com as questões da negritude:

Eu nunca tive muito contato com a comparação histórica, essa história antiga entre negros e brancos. É uma coisa pela qual eu luto, para que todos sejam iguais, principalmente considerando que sou casado com uma viking e meus filhos são mestiços, negros com vikings. Eu não me sinto confiante em comprar essa briga. Eu sempre digo aos meus filhos e à minha família: trate bem quem te trata bem, trate mal quem te trata mal, todo mundo é igual. Sem me comprometer com algo tão sério (Degas, 2022).

Este relato levanta questões relevantes sobre o envolvimento dos membros do quarteto com a causa e como isso se reflete em suas expressões artísticas. Do ponto de vista do artista, pode-se considerar a hipótese de que a ligação com o contexto histórico também tenha sido mobilizada como estratégia de inserção no mercado, e não apenas como expressão de uma criação comprometida com as questões raciais.

Nessa análise, a abordagem diacrônica permite investigar o momento histórico e social da época em que as gravadoras surgiram e se consolidaram, enquanto a abordagem sincrônica possibilita compreender o momento histórico e social atual, em que a indústria fonográfica se encontra em constante transformação e adaptação às novas tecnologias e demandas do mercado. Ao comparar essas duas perspectivas, é possível identificar semelhanças, especialmente no que diz respeito aos aspectos sociais e aos discursos identitários em evidência em cada período. A indústria fonográfica, ao longo de sua história, tem sido palco de disputas de poder e de influência, tanto no plano econômico quanto no plano cultural, refletindo e influenciando as dinâmicas sociais e políticas de cada época.

Neste contexto, considerar as gravadoras como parte da indústria fonográfica e como instâncias atravessadas pela lógica capitalista permite compreender as relações entre produção musical, circulação cultural e estruturas de poder na sociedade brasileira. Essas conexões evidenciam a complexidade da indústria fonográfica e sua influência sobre a música, a cultura e os modos de representação social.

¹ Participação do trio Paulo Moura, Djalma Corrêa e Jorge Degas no evento Rio Axé. Disponível em: <https://acervo.cultne.tv/en/musica/afro/342/rio-axe/video/638/rio-axe-djalma-correa-38-paulo-moura>.

Na tese, essas relações não constituem o foco central da análise, mas compõem o horizonte histórico e sociocultural a partir do qual o álbum *Quarteto Negro* é interpretado. O estudo concentra-se nos fonogramas do álbum, nas características musicais, performativas e interacionais neles presentes e no modo como essas dimensões se articulam às matrizes afrodiaspóricas, ao Movimento Negro e ao contexto político-cultural dos anos 1980.

Assim, a investigação das experiências dos integrantes do grupo e dos elementos musicais e performáticos presentes no álbum contribui para compreender a diversidade de perspectivas que atravessa o *Quarteto Negro*. A pesquisa busca, desse modo, valorizar a música afro-brasileira e situar o álbum em um campo mais amplo de lutas por reconhecimento, igualdade racial e justiça social no Brasil.

Em virtude do exposto, as questões que envolvem o *Quarteto Negro* são complexas e densas. No entanto, as perguntas apresentadas permitiram traçar os fatores sociais e históricos que influenciaram direta ou indiretamente os músicos. Sem dúvida, os movimentos sociais, as particularidades históricas e as interações entre os membros do grupo e outros sujeitos envolvidos nesse contexto foram determinantes para moldar a experiência e a expressão artística de cada um.

O álbum homônimo do grupo reúne 10 faixas: *Folôzinha*, *Sobre as Ondas*, *Merengue*, *Festas da Xica*, *Semba*, *Zumbi (A Felicidade Guerreira)*, *Brucutú*, *Geisa*, *A Quelé Menina* e *Taisho-Koto*. Esse repertório constrói um diálogo profundo com a história e a cultura afrodiaspórica. Faixas como *Zumbi (A Felicidade Guerreira)*, recriada pelo grupo com elementos do alujá de Xangô, e *Folôzinha*, que traz ecos das congadas mineiras, evidenciam o caminho artístico escolhido pelo conjunto. Além disso, *Semba* articula o semba angolano ao samba do Recôncavo Baiano, indicando como o pan-africanismo influenciou o trabalho do grupo (JUNIOR, 2021). Essa perspectiva também aparece na faixa *Taisho-Koto*, na qual Djalma Corrêa mistura escalas nordestinas com sonoridades orientais.

A fotografia a seguir registra a formação do *Quarteto Negro* e contribui para situar visualmente os artistas que participaram da concepção estética e performativa do álbum.

Figura 1 — Registro fotográfico do *Quarteto Negro*



Fonte: Instituto Tom Jobim / Acervo Paulo Moura.

O álbum traz elementos tradicionais das músicas afrodiáspóricas da América Latina, como acontece com o *merengue*. A formação instrumental do *Quarteto Negro* inclui violão, baixo elétrico, clarinete, saxofone soprano, pratos suspensos, voz e um rico conjunto percussivo: berimbau, atabaques, gã, ganzás, agogô, triângulo, moringa e timbales.

Os músicos que participaram do álbum já eram nomes respeitados e reconhecidos antes mesmo da gravação. Paulo Moura se destacava com álbuns marcantes como *Mistura e Manda* (1984) e *Gafieira Etc. & Tal* (1986). Zezé Motta já havia lançado os álbuns *Prazer, Zezé* (1978) e *Negritude* (1979), além de conquistar o público com suas participações em novelas. Jorge Degas participou do renomado Festival de Montreux (1982) e gravou o álbum *União* ao lado de Marcelo Salazar. Djalma Corrêa, por sua vez, conhecido por pesquisar os ritmos tradicionais das religiões afro-brasileiras, deixou sua marca em trabalhos como *Candomblé* (1977), *Baiafro* (1978) e *Djalma Corrêa e Banda Cauim* (1984).

Em 19 de outubro de 2021, o Sesc Pompeia revisitou o álbum através do projeto *Escutas Mediadas: Quarteto Negro*, com mediação da saxofonista e pesquisadora Daniela Spielmann. O evento ofereceu uma escuta envolvente do álbum, lançado originalmente em 1987. Já em 2022, quando o álbum completou 35 anos, o Sesc São Paulo promoveu show especial com três integrantes originais do *Quarteto Negro*: Zezé Motta (voz), Djalma Corrêa

(percussão) e Jorge Degas (baixo). O grupo convidou o clarinetista baiano Ivan Sacerdote, reconhecido por seu álbum em parceria com Caetano Veloso, lançado em 2020.

A Figura 2 apresenta um registro fotográfico de Paulo Moura, cuja trajetória artística ocupa posição central na concepção estética e na realização do álbum *Quarteto Negro*.

Figura 2 — Registro fotográfico de Paulo Moura



Fonte: Instituto Tom Jobim / Acervo Paulo Moura.

Paulo Gonçalves de Moura (Figura 2) nasceu em 15 de julho de 1932 em São José do Rio Preto, no estado de São Paulo, em família na qual a música estava sempre presente. Filho de Pedro Gonçalves de Moura e Cesarina Cândida de Moura, Paulo era o mais novo de dez irmãos, muitos dos quais se tornaram músicos profissionais. Seu pai trabalhava como marceneiro e tocava saxofone e clarinete, liderando uma banda de baile na comunidade negra do Clube Marcílio Dias. Pedro incentivou seus filhos a aprender música como forma de garantir-lhes melhores oportunidades na vida. Segundo Moura, o ensino musical em sua família tinha objetivo claro: caso fossem convocados para o serviço militar, os filhos poderiam tocar na banda do Exército, evitando servir na infantaria durante a Segunda Guerra Mundial (Grynberg, 2011, p. 11; Spielmann, 2008, p. 7).

Aos nove anos, Paulo Moura ganhou de seu pai uma clarineta e começou seus estudos musicais. Passou a tocar no grupo familiar em bailes populares, experiência que lhe deu as primeiras vivências musicais em público e fortaleceu sua paixão pela música (Grynberg, 2011, p. 13). Em 1945, a família Moura mudou-se para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida. Na capital fluminense, Paulo começou a se apresentar em gafieiras e clubes populares, ainda muito jovem. Em 1950, foi aceito na Escola Nacional de

Música, onde, devido ao seu talento, ingressou diretamente no quarto ano do curso de clarineta, estudando com o professor Jayoleno dos Santos (Grynberg, 2011, p. 14).

Paulo Moura construiu carreira sólida no Brasil e no exterior. Em 1976, lançou o álbum *Confusão Urbana, Suburbana e Rural*. Dividiu o palco com grandes artistas nacionais e internacionais e deixou legado de 40 álbuns próprios, muitos voltados para a música instrumental e a valorização da cultura afro-brasileira (Grynberg, 2011, p. 19). Moura faleceu em 12 de julho de 2010.

No Anexo A desta pesquisa encontra-se um quadro elaborado pela pesquisadora Daniela Spielmann (2008), que documenta toda a produção fonográfica de Paulo Moura. A autora esclarece que alguns números de discos não foram localizados e que nem o próprio Moura possuía toda a sua produção completa.

Após a apresentação da trajetória de Paulo Moura, a Figura 3 introduz Jorge Degas, outro integrante do *Quarteto Negro*, cuja atuação como baixista e compositor contribuiu decisivamente para a construção estética do álbum.

Figura 3 — Registro fotográfico de Jorge Degas



Fonte: Instituto Tom Jobim / Acervo Paulo Moura.

Jorge Degas (Figura 3), nascido em 1953 em Petrópolis, Rio de Janeiro, é pouco conhecido no Brasil, pois vive na Dinamarca desde 1987. Nesse país, Jorge Degas criou a CulturArte, uma casa de cultura brasileira voltada à divulgação da música e a cultura afro-brasileira na Europa.

Durante os anos 1970, Degas foi um baixista muito procurado, tendo lançado mais de

20 álbuns próprios e colaborado com grandes nomes da música brasileira, como Gilberto Gil, Dona Ivone Lara, Martinho da Vila, Alcione, Alceu Valença, Robertinho Silva, Marcelo Salazar, Raimundo Sodré, Al Di Meola, Gal Costa, Leny Andrade, Elza Soares e João de Aquino.

Djalma Corrêa (1942-2022), nascido em Ouro Preto, Minas Gerais, foi um percussionista e pesquisador da música afro-brasileira (Figura 4). Vindo de uma família musical, na qual o pai era flautista e as irmãs pianistas, Djalma começou sua trajetória artística aos 12 anos, quando se mudou para Belo Horizonte, Minas Gerais para estudar música e aprender bateria com músicos profissionais (Botezelli; Pereira, 2001, p. 104).

A Figura 4 apresenta Djalma Corrêa, cuja atuação como percussionista e pesquisador contribuiu para inserir no álbum referências rítmicas ligadas às tradições afro-brasileiras.

Figura 4 — Registro fotográfico de Djalma Corrêa



Fonte: Instituto Djalma Corrêa

Sua trajetória profissional foi marcada pelas experiências nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Nesse período, teve contato com Hans-Joachim Koellreutter e Walter Smetak e começou um projeto para documentar a música de terreiros de candomblé, criando um vasto acervo que mais tarde seria reconhecido como um dos mais importantes registros da cultura afro-brasileira. O Acervo Djalma Corrêa: Música e Cultura Afro-brasileira, atualmente em processo de digitalização, possui aproximadamente 670 fitas rolo, 10 mil documentos fotográficos e centenas de filmes e gravações (Cecília de Mendonça, 2020).

Em 1978, Djalma lançou o álbum *Baiafro*, primeiro disco da série *Música Popular*

Brasileira Contemporânea (MPBC), editado pela *Phonogram-Polygram*. A série lançou álbuns entre 1978 e 1981, com a proposta de apresentar diferentes aspectos da música instrumental brasileira. Além disso, Djalma incorporava elementos percussivos experimentais, como tímpanos e até objetos do dia a dia, como penicos (Botezelli; Pereira, 2001, p. 104).

Maria José Motta de Oliveira (Figura 5), conhecida artisticamente como Zezé Motta, nasceu em 27 de junho de 1944, em Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro. Recebeu influências de seu pai, que era músico e professor de violão (Santhiago, 2009; Albin, 2017).

Sua formação aconteceu na Escola de Teatro Tablado, referência na formação teatral do Brasil, fundada em 1951, no Rio de Janeiro, pela dramaturga Maria Clara Machado. Zezé Motta construiu rica trajetória nos palcos, participando de produções como *Roda Viva* (1968), *A Moreninha* (1968), *Hamlet* (1969), *A Vida Escrachada de Joana Martine e Baby Stompanato* (1969), *Arena Conta Bolívar* (1970), *Um Grito de Liberdade* (1972), *Godspell* (1974), *Orfeu Negro* (1973), *A Rainha Morta* (1976) e *A Causa da Liberdade* (1988). No cinema, ganhou destaque em *Xica da Silva* (1976).

A Figura 5 apresenta Zezé Motta, cuja presença vocal e cênica amplia a dimensão expressiva do *Quarteto Negro* ao articular música, performance e afirmação da identidade negra.

Figura 5 — Registro fotográfico de Zezé Motta



Fonte: Instituto Tom Jobim / Acervo Paulo Moura.

Apesar de sua trajetória como atriz, Zezé sempre manteve forte ligação com a música. Lançou seu primeiro álbum em 1975, em parceria com Gerson Conrad, interpretando obras de compositores como Gilberto Gil, Luiz Melodia e Caetano Veloso. No entanto, enfrentou obstáculos no mercado fonográfico, que frequentemente limitava cantoras negras ao samba (Santhiago, 2009, p. 207).

Como a própria Zezé declarou: “Sempre rejeitei o rótulo de sambista — não porque tivesse algo contra o samba, mas porque sabia que a gravadora queria que eu gravasse samba por ser negra. Parecia uma ditadura com o artista negro” (Santhiago, 2009, p. 207). Apesar das dificuldades relatadas por Zezé, ela construiu rica discografia com 11 álbuns lançados. Entre seus sucessos estão canções como *Trocando em Miúdos* e *Dores de Amores*, e ela também foi homenageada por Caetano Veloso na música *Tigresa* (Albin, 2017).

O Capítulo 1 demonstrou que o *Quarteto Negro* (1987) deve ser analisado como situação social, a partir das contribuições de Gluckman e Feldman-Bianco, isto é, como prática musical situada nas dinâmicas históricas da escravidão e do racismo estrutural (Almeida, 2019), na rearticulação política do movimento negro no Brasil e no exterior (Domingues, 2007) e nas mediações da indústria fonográfica. Nesse contexto, operações de visibilidade e contenção, inclusive sob a forma de “concessões controladas” do capitalismo, condicionam modos de circulação e recepção da obra. No capítulo 2, por meio da Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA) de Vincenzo Caporaletti, buscamos as chaves operatórias para ler o fazer-sonoro do *Quarteto Negro*, em diálogo com a formatividade (Pareyson) às mediações PAT + CNA (Caporaletti), o que permite seguir o rastro do *groove*, do *swing* e das discrepâncias participativas.

2 TEORIA DAS MÚSICAS AUDIOTÁTEIS

Neste capítulo, apresentam-se as abordagens filosóficas e teóricas que fundamentam esta tese. As contribuições de Luigi Pareyson (1918-1991), Marshall McLuhan (1911-1980) e Vincenzo Caporaletti (1955-) exercem influência decisiva nos estudos sobre estética e música a partir da década de 1960, oferecendo modelos distintos, porém complementares, para compreender os processos de criação, mediação e percepção. Pareyson formula o conceito de *formatividade*, segundo o qual o fazer artístico é simultaneamente produção e invenção da própria regra de formação; McLuhan, por sua vez, desloca a análise para o campo da mediação tecnológica e sensorial, ao propor que os meios de comunicação moldam os modos de conhecimento e de organização da experiência humana; e Caporaletti sistematiza, a partir dessas premissas, a Teoria das Músicas Audiotáteis (TMA), que estabelece um novo paradigma para o estudo das músicas populares e improvisadas, considerando as mediações psicocorporais e fonográficas como centrais no processo formativo.

Em sua estética, o filósofo italiano Luigi Pareyson apresenta o conceito de *formatividade*², compreendido como um modo de produzir formas que, ao mesmo tempo, inventa sua própria regra formativa. Nesse sentido, a arte é, antes de tudo, um “fazer” indissociável da “experimentação”. Araújo Costa (2018) apresenta visão instigante sobre a formatividade:

A formatividade é um conceito geral sobre a maneira de formar do humano, onde o processo formativo implica a produção de uma forma mas, também, e ao mesmo tempo, a invenção da maneira de formar. Essa formatividade comum a todas as operações humanas se especifica na arte como formatividade artística. Na formatividade geral, o êxito da atividade formativa é a realização da finalidade da atividade. Na formatividade artística, o êxito da atividade formativa é encontrar a regra artística da obra na atividade artística em curso (Araújo Costa, 2018, p. 1).

No século XX, o filósofo e teórico Marshall McLuhan (1911-1980), vinculado à escola de Toronto, propõe uma análise inovadora sobre o advento da tecnologia da imprensa. Sob o título de *Galáxia de Gutenberg* (1962), utiliza essa metáfora para descrever o impacto da tecnologia da impressão no mundo ocidental. McLuhan argumentou que a invenção da imprensa de Gutenberg no século XV marcou o início de uma “galáxia” de comunicação que se expandiu pelo mundo, mudando a forma como as pessoas se comunicavam e

² Cf. Estética: teoria da formatividade. “Toda operação humana é sempre formativa, e até mesmo uma obra de pensamento e uma obra prática exigem o exercício da formatividade. Um ato virtuoso deve ser inventado como algo exigido pela lei moral em uma determinada circunstância, e deve ser executado e realizado com um movimento que ao mesmo tempo invente o melhor modelo para efetivá-lo.”

compartilhavam informações, provocando o surgimento do “homem tipográfico”, ou seja, uma racionalidade humana mediada pela tipografia. O modo de ser e estar do homem no mundo e os seus parâmetros cognitivos foram alterados expressivamente. A tipografia permitiu a disseminação de informações de forma mais rápida e ampla, o que levou à formação de uma sociedade mais complexa e interconectada³. A tipografia também permitiu a formação de um indivíduo analítico e linear, pois a escrita tipográfica é linear e lógica, em prejuízo da interação, da improvisação e da flexibilidade, atributos típicos da oralidade. McLuhan argumentou que essa lógica tipográfica era inadequada para compreender a natureza da oralidade, pois ela privilegia a razão analítica em desfavor da intuição e da sensação, como mostrado a seguir:

Uma criança em qualquer meio ocidental está cercada por uma tecnologia visual abstrata e explícita de tempo uniforme e de espaço contínuo e também uniforme, em que a “causa” é eficiente e contínua e as coisas se movimentam e acontecem em planos distintos e em ordens sucessivas. A criança africana, no entanto, vive no mundo mágico e implícito da palavra oral ressonante. Ela não encontra causas eficientes, e sim causas formais do campo configurativo, tais como as que qualquer sociedade não-alfabetizada cultiva. Carothers repete mais de uma vez que os “africanos rurais vivem, em grande parte, no mundo do som — mundo carregado de importância pessoal e direta para o ouvinte — enquanto o europeu ocidental vive muito mais num mundo visual, o qual em sua totalidade, lhe é indiferente”. Como o mundo da audição é um mundo hiperestético e quente, e o da visão, relativamente frio e neutro, o ocidental afigura-se ao povo de cultura auditiva como criaturas tão frias como os peixes (McLuhan, 1962, p. 35).

Para McLuhan, a oralidade é caracterizada por transmissão de conhecimento por meio da palavra falada e da memória humana; comunicação comunitária e imediata; ausência de registro escrito; forte ligação entre o indivíduo e a comunidade; comunicação mais emotiva e menos objetiva; e forte ênfase na improvisação. Essa lógica de conhecimento é facilmente observada em fenômenos musicais como o jazz, mambo, salsa, rock, samba, entre outros.

Diferentemente da oralidade, a visualidade destaca-se pela transmissão de conhecimento por meio da representação imagética e escrita, proporcionando uma forma de comunicação mais individualizada e menos comunitária. Esta modalidade de interação traz consigo a vantagem do registro escrito, criando uma ligação consistente entre o indivíduo e as formas de representação das informações. Além disso, a comunicação visual tende a ser mais objetiva e menos emotiva, com uma ênfase significativa na precisão e no detalhamento. Este

³ Em seu livro *Aldeia Global*, McLuhan também discute como as mídias são capazes de mudar a forma como as pessoas pensam e se comunicam. McLuhan sugere que as mídias têm um impacto profundo na percepção da realidade e na forma como são processadas as informações. Ele também argumenta que as mídias são responsáveis por criar uma “globalização” da cultura e que essa globalização está criando uma “aldeia global” em que as pessoas de todo o mundo estão se tornando cada vez mais conectadas (*A Galáxia de Gutenberg*, p. 37).

enfoque na leitura e na escrita pode ser observado como um reflexo da tradição europeia, inclusive na maneira como esta tradição se manifesta nas composições musicais do continente. O rigor e a complexidade inerentes à escrita e à leitura são aspectos que encontram eco na meticulosidade e na riqueza de detalhes que caracterizam as músicas dessa tradição.

Outro desdobramento importante é a linguagem. Ela é uma metáfora porque ela não apenas armazena, mas também transporta e traduz a experiência de um modo para outro. Da mesma forma, o dinheiro é uma metáfora porque ele armazena habilidade e trabalho, e também traduz uma habilidade em outra. No entanto, o princípio básico de toda essa troca e tradução, ou metáfora, é o poder racional de traduzir todos os sentidos uns nos outros. Esse movimento ocorre constantemente ao longo da vida. Por meio Por causa das extensões das capacidades humanas, como a roda, o alfabeto ou o rádio, paga-se um preço, que é o fato de tais “extensões” massivas dos sentidos se tornarem “sistemas fechados”. Os sentidos corporais ou privados não são sistemas fechados, mas são interminavelmente traduzidos uns nos outros na experiência que se chama de “consciência”. Esse pressuposto direciona a reflexão para a significância dos estudos mediológicos. Contudo, esta tese não se dedica a esse campo de forma ampla; interessa-lhe, especificamente, o médium audiotátil e seus possíveis pontos de contato com a rítmica afrodiaspórica.

Nesse estudo, identificou-se um paradigma explicativo, baseado nas suposições de Marshall McLuhan em relação à influência fundamental dos meios – entendido como generalização funcional das propriedades pragmáticas do canal comunicativo/interativo, em sua dimensão físico-material, em contraste com a prioridade dada às valências sintático-semânticas da mensagem – sobre as formas de organização interna dos mecanismos comunicativos e culturais em geral (CAPORALETTI, 2018).

Voltando aos pressupostos da TMA, de Vincenzo Caporaletti (2018), o campo de estudos musicológicos que envolvem a análise musical, oferece um modelo que reconsidera as bases epistemológicas do conhecimento de sistemas e expressões musicais como os do *jazz*, do *rock*, das músicas populares, da música instrumental brasileira, da *world music*, e outras, distinguindo três grandes realidades musicais, com a inserção da categoria de “música audiotátil” ao lado das categorias de “música de tradição escrita ocidental” e “música de tradição oral”. Esse modelo se caracteriza por colocar um acento sobre as mediações antropológicas (considerando cultura e tecnologia) e cognitivas que condicionam ou determinam a produção e a recepção da música como objeto estético.

No campo da Nova Musicologia que envolvem processos analíticos em música

popular, percebe-se na TMA, um modelo promissor que considera a fenomenologia e as mediações como fonte de um certo saber, gerador de novo olhar para os sistemas e as expressões musicais.

Em sua estética, Pareyson apresenta o conceito de formatividade: um certo modo de produzir formas, que ao mesmo tempo inventa a sua própria regra formativa. Nesse sentido, a arte é, antes de tudo, um “fazer” indissociável da experimentação. Araújo Costa apresenta uma visão interessante sobre a formatividade:

A formatividade é um conceito geral sobre a maneira de formar do humano, onde o processo formativo implica a produção de uma forma mas, também, e ao mesmo tempo, a invenção da maneira de formar. Essa formatividade comum a todas as operações humanas se especifica na arte como formatividade artística. Na formatividade geral, o êxito da atividade formativa é a realização da finalidade da atividade. Na formatividade artística, o êxito da atividade formativa é encontrar a regra aística da obra na atividade artística em curso (Araújo Costa, 2018, p. 1).

Na base dessa construção teórica encontra-se a formalização de dois conceitos basilares: o Princípio Audiotátil (PAT) e a Codificação Neoaurática (CNA). Para Araújo Costa (2018a, p. 1-2), são consideradas músicas audiotáteis aquelas que atendem à fórmula PAT + CNA. Surge, então, o esquema de produção que estabelece o paradigma da energia formante/psicocorpórea/fonograma e do lápis/escritura/partitura, em que, em ambos os casos, o artista escreve música. Apesar da polarização taxonômica dos esquemas, a TMA prevê a possibilidade de “subsunção mediológica”. Dessa forma os médiuns podem cooperar.

Na identificação do LIF, (Gilles Tiberghien apud Costa Araújo, 2015, p. 220) observa certos traços característicos que ativam a forma-formante, o *spunti*. Costa Araújo, em diálogo com Gilles Tiberghien, atribui ao spunti a propriedade de ativação da “forma-formante”. É o valor que o artista atribui à coisa.

Os *spunti* se caracterizam por movimento em via de “mão dupla”, da “persona” do artista que o percebe e do material imanente que é oferecido, interações verticais e horizontais, instantes formativos, comunicabilidade e respostas avaliativas. Os *spunto* são um construto gerado pela relação intersubjetiva, contingências do tempo e espaço, “persona”, interações verticais e horizontais, agenciamentos humanos e não-humanos etc.

Com relação ao LIF, Costa Araújo (2015) estabelece algumas chaves: o LIF como processo dinâmico de produção, invenção e julgamento de regra compartilhada em tempo real; estado de performance musical coletiva; o reconhecimento recíproco de regra artística; situação ambicionada pelas poéticas do LIF e, por fim, fenômeno intersubjetivo. Tal abordagem estabelece novo ponto de partida para a compreensão dos processos

criativo-musicais de características inter e transculturais, reconhecendo a LIF como espaço “não determinado”, porém “determinante” à formatividade artística dos indivíduos.

Na base dessa construção teórica, encontram-se dois conceitos basilares: o Princípio Audiotátil (PAT) e a Codificação Neoaurática (CNA). Para Araújo Costa (2018a, p. 1-2), são consideradas músicas audiotáteis aquelas que atendem à fórmula PAT + CNA. Surge, então, um esquema de produção que estabelece o paradigma da energia formante/psicocorpórea/fonograma, em contraposição ao paradigma do lápis/escritura/partitura. Em ambos os casos, o artista escreve música, mas por meio de mediações distintas. Apesar da polarização taxonômica desses esquemas, a TMA prevê a possibilidade de “subsunção mediológica”. Dessa forma, os médiuns podem cooperar.

Na identificação do LIF, Costa Araújo, em diálogo com Gilles Tiberghien, observa certos traços característicos que ativam a forma-formante: os *spunti* (Tiberghien apud Costa Araújo, 2015, p. 220). Costa Araújo atribui aos *spunti* a propriedade de ativação da “forma-formante”, compreendida como o valor que o artista atribui à coisa.

Os *spunti* caracterizam-se por um movimento de mão dupla entre a “persona” do artista, que os percebe, e o material imanente que se oferece. Esse processo envolve interações verticais e horizontais, instantes formativos, comunicabilidade e feedback. Os *spunti* constituem, portanto, um construto gerado pela relação intersubjetiva, pelas contingências do tempo e do espaço, pela “persona”, pelas interações verticais e horizontais e pelos agenciamentos humanos e não humanos.

Com relação ao LIF, Costa Araújo (2015) estabelece algumas chaves interpretativas: o LIF como processo dinâmico de produção, invenção e julgamento de uma regra compartilhada em tempo real; como estado de performance musical coletiva; como reconhecimento recíproco de uma regra artística; como situação ambicionada pelas poéticas do LIF; e, por fim, como fenômeno intersubjetivo. Tal abordagem estabelece um novo ponto de partida para a compreensão dos processos criativo-musicais de características inter e transculturais, reconhecendo o LIF como espaço “não determinado”, porém “determinante” para a formatividade artística dos indivíduos.

2.1 PRINCÍPIOS AUDIOTÁTIL E CODIFICAÇÃO NEO-AURÁTICA

Na base dessa construção teórica, encontram-se dois conceitos fundamentais: o PAT, como “médium cognitivo psicocorpóreo indutor de um modo de conhecimento e de representação da música, coerente com seus próprios pressupostos orgânicos, especifica um modelo noético intrinsecamente conexo à racionalidade específica corporal” (Caporaletti, 2018, p. 8); e a CNA, como médium cognitivo “que induz efeitos mediológicos no plano estético, agindo homologamente ao processo de cristalização notacional da tradição erudita ocidental” (Caporaletti, 2018, p. 10). A CNA define, assim, o estatuto textual da gravação sonora, em suportes tecnológicos mecânicos, elétricos e digitais, de valores estéticos como o swing, a improvisação e a interação musical, contexto em que a autoria se singulariza.

De acordo com Araújo Costa (2018, p. 1), o critério geral para a identificação de uma música audiotátil configura-se pela presença do par mediológico PAT + CNA no processo formativo da obra musical. Tal fórmula implica que, na dimensão poiética dessa música, há preeminência de critérios estéticos relacionados a valores como groove, swing, propulsividade e depulsividade da energia formante, entre outros. Esses critérios são induzidos pela consciência da inscrição de tais valores no médium fonográfico e, também, pela identificação da pertinência dessa inscrição diante da natureza constitutiva de um objeto musical artístico. Apesar da polarização taxonômica dos esquemas, a TMA prevê a possibilidade de “subsunção mediológica”. Dessa forma, os médiuns podem cooperar.

Em seu artigo *Música popular brasileira e o paradigma audiotátil*, Araújo Costa (2018a, p. 1-2) observa que, no quadro da música popular brasileira, são consideradas músicas audiotáteis aquelas que atendem à fórmula PAT + CNA, isto é, ao esquema conceitual que envolve noções de energia psicocorporal, produção de texto e fonograma, em contraposição ao esquema clássico da composição musical: lápis/escritura/partitura.

Em ambos os casos, o artista escreve música. No entanto, essa concepção pode se revelar redutora ou falaciosa sem o entendimento de que se trata de dois modelos formativo-musicais, correspondentes a diferentes sistemas cognitivo-operativos. Assim, a polaridade lápis/partitura corresponde ao sistema e aos princípios epistêmicos da matriz cognitiva visual, enquanto a polaridade energia formante psicocorpórea/fonograma, nos moldes PAT + CNA, corresponde aos princípios da matriz cognitiva audiotátil. Em suma, a presença desse par representa uma mudança de perspectiva, especialmente no que tange ao papel da fonografia no processo formativo musical. Essa concepção requer o reconhecimento da fonografia não apenas como dispositivo tecnológico e cultural de massas, mas também

como critério que fundamenta a consciência do sujeito sobre a possibilidade de inscrição dos valores musicais induzidos pelo PAT: a consciência da CNA.

Conforme explica Caporaletti (2018, p. 3-4), em uma análise de músicas audiotáteis, são considerados tanto fatores estruturais, como estruturas harmônicas e normas de condução das partes na música tonal, quanto outros elementos que representam a organização do racional, como as formas de espaço e tempo que formalizam, respectivamente, as alturas e as durações. Consideram-se, igualmente, parâmetros tímbricos, dinâmicos, agógicos e suprasegmentais em geral, próprios da performance musical e fixados pelo médium fonográfico. Desse modo, configura-se um pensamento musical que se estrutura pela possibilidade de extração de critérios de valoração estética mensuráveis e objetiváveis, seja por meio da notação musical, em sua dimensão de superfície, seja por meio de softwares de extração de informações a partir da análise de sonogramas.

2.2 EXTEMPORIAÇÃO E IMPROVISACÃO

Segundo Caporaletti (2016/2019), os estudos sobre improvisação iniciaram no século XX dentro das práticas criativas *ex tempore*. Ele trata dessa questão em seu trabalho *I processi improvvisativi nella musica* (2005), no qual apresenta um quadro demonstrativo de processos criativos em tempo real, seguindo estatuto da fono-fixação “formal/fonográfica”, diante das práxis culturais e antropológicas. Ademais, a extemporização consiste na instanciación sonora de um “modelo figural” ou de um “modelo gerador”, ambos comuns em esquemas de interpretação e acompanhamento, não reconhecidos como improvisação pelos “*insiders*”.

Esse processo envolve a manifestação pela escuta direta desses modelos, os quais servem como referência ou guia para a performance musical, seja na criação de figuras melódicas ou na definição de padrões rítmicos e harmônicos. Caporaletti (2016, p. 66, tradução nossa)⁴, distingue a extemporização da improvisação em quatro pontos: 1) “instanciación sonora direta do modelo”, permite uma coerência imaginativa cedida pela tradição, um certo reconhecimento mútuo de uma regra

⁴ Cf. 1) l’instanciación sonore directe du Modèle (dont la cohérence est imaginative, et donnée par la tradition); 2) un cas spécifique d’«interprétation», soit d’une pièce sans référent pré-écrit noté, soit avec un texte pré-écrit avec «juridiction limitée», peu contraignant (ce dernier cas, comme dans le jazz ou la New Music, est médiologiquement subsumé sous la formativité audiotactile, dans laquelle la logique normative du geste prévaut esthétiquement sur le texte); 3) la forme du processus constitutif de la codification textuelle (mais pas l’élaboration) en musique régulée par la formativité audiotactile; 4) en termes de théorie de l’information, par référence à l’interprétation normative de la tradition écrite, l’extemporisation peut être définie en fonction du niveau d’informativité présent dans le processus de la performance, c’est-à-dire le nombre potentiel de choix; cet éventail de possibilités est différent à la fois en degré et en substance (quantité et qualité) comparé à celui conditionné par une adhésion au control object (la partition) de la tradition occidentale de la musique savante écrite.

formativa contida nos aspectos culturais da peça; 2) no caso específico da interpretação, onde uma peça sem referente pré-escrito ou com um texto pré-escrito com “jurisdição limitada” é subsumido pela formatividade audiotátil, prevalecendo o gesto sobre o texto; 3) o processo constitutivo de codificação que é regulada pela formatividade audiotátil; e 4) diante da interpretação normativa da tradição escrita, pode-se entender que a extemporização se caracteriza por um nível maior de informatividade. Isso se traduz em um maior número de opções disponíveis para o artista, diferindo em quantidade e qualidade das opções que seriam encontradas em uma performance mais aderente à partitura na tradição da música artística escrita ocidental. “A extemporização não é simplesmente uma variação expressiva do texto, como na interpretação da música artística europeia entre os séculos XVIII e XX; pelo contrário, incorpora uma função constitutiva em relação a este último, através do PAT” (CAPORALETTI, 2016, p. 66).

E ainda, segundo o musicólogo Araújo Costa (2018):

A extemporização, por sua vez, do ponto de vista estrutural, consiste na instanciação sonora de um “modelo figural” ou de um “modelo gerador”, que pode se realizar com o critério da modificação do groove característico dos esquemas de interpretação e acompanhamento do solista no jazz, no samba, no choro etc (ARAÚJO COSTA, 2018, p. 10).

Correntino (2017, p. 82), apresenta alguns exemplos de extemporização na música brasileira:

Uma prática substancialmente diferente das reconhecidas como improvisação e interpretação, no sentido que, é dotada de um caráter criativo guiado por uma intenção formativa personalizante de novos conteúdos estabelecidos pela relação de uma energia formante com materiais da cultura. Assim, pode-se entender que em práticas reconhecidas como auditotáveis a extemporização ocorre em: introduções de sambas com levadas típicas que caracterizam uma época ou um artista específico ou grupo; formas de se mostrar a condução de uma melodia de um standard de jazz ou da música popular brasileira; vamps da música norte-americana; levadas de cavaquinho, violão ou pandeiro que são reconhecidos como elementos formais nos gêneros populares da música urbana ou MPB; grooves típicos de contrabaixo que dão movimento à uma performance sugestiva à entrada de uma bateria e criação de ambientes harmônicos estáticos em forma de textura impressionista que sugerem um ambiente mais meditativo.

Extemporizar envolve o reconhecimento de uma regra intersubjetiva explorada durante a performance. Essa regra pode relacionar-se tanto às propriedades idiomáticas dos gêneros e estilos musicais provenientes da tradição quanto às particularidades da maneira de tocar do outro. O fenômeno associa-se a elementos rítmicos, harmônicos e timbrísticos, mas não se confunde com a simples reprodução de traços estilísticos ou genéricos. Enquanto o estilo e o gênero oferecem um conjunto relativamente reconhecível de procedimentos técnico-artísticos, a extemporização diz respeito ao modo como o performer mobiliza, transforma e atualiza esses procedimentos na situação concreta da performance. Desse modo, o músico pode recorrer a modelos extemporâneos de seu repertório psicocognitivo e, ao longo

de sua trajetória artística, projetar sua própria pertinência extemporânea. A característica fundamental da extemporização, portanto, reside na relação dinâmica entre tradição, situação performativa e invenção em tempo real. Assim, enquanto o estilo e o gênero fornecem matrizes técnico-artísticas relativamente estabilizadas, a extemporização corresponde ao modo como essas matrizes são ativadas, negociadas e transformadas pelo performer em uma situação musical concreta.

Ainda sobre a projeção da extemporaneidade artística, Correntino (2017) apresenta exemplos dos modelos extemporizados por Egberto Gismonti na música *Tango*, registrada no álbum *Árvore* (1973). Segundo o autor, “os modelos extemporizados por Egberto foram se transformando em consonância a um conjunto de situações e decisões profissionais da carreira do artista” (p. 8). Nesse sentido, a extemporização não se limita à assimilação de elementos técnico-artísticos de um estilo ou gênero; ela se constitui no modo singular como o artista reorganiza esses elementos em sua prática criativa, atribuindo-lhes pertinência própria em diferentes situações de performance.

2.3 LUGAR INTERACIONAL-FORMATIVO

Para Araújo Costa (Costa, 2018) a articulação desses conceitos permite vislumbrar a cooperação entre o sistema operativo audiotátil e o sistema visual/escrito no processo de constituição e reconhecimento mútuo da experiência musical formativa. Por tal prisma, consideram-se fatores contextuais socioculturais e históricos, bem como as formas segundo as quais os critérios estéticos de prevalência audiotátil, emergentes no lugar interacional-formativo (LIF), subsumem a lógica visual da partitura escrita.

Essa abordagem tem por objetivo compreender os processos criativo-musicais de características inter e transculturais, que, no quadro da música brasileira, são identificados na perspectiva das amalgamações entre o erudito e o popular, a brasilidade e as influências estrangeiras, a modernidade e a tradição.

A escolha da obra de Paulo Moura vai ao encontro do pensamento de Caporaletti (2018), segundo o qual a concepção do princípio audiotátil é inerente à modelização teórica da fenomenologia criadora de repertórios e gêneros musicais contemporâneos, que não podem ser apreendidos via parâmetros da tradição culta ocidental, quando se consolida o estatuto normativo da partitura. Seu campo privilegiado é constituído pelas tradições musicais populares urbanas e midiáticas, do Choro, do Samba, do jazz, do rock e *world music*.

É importante enfatizar que o PAT não deve ser confundido com o “corpo” do intérprete, pois toda música, inclusive a da tradição ocidental escrita, envolve a corporalidade na produção do som. O PAT constitui o meio pelo qual se integra a experiência musical, possibilitando a aquisição de um processo intelectual que favorece a compreensão dos sons em sua complexidade e sua manipulação segundo determinadas intencionalidades expressivas. Nesse sentido, o PAT atua de modo decisivo na dimensão da *poiesis* da música audiotátil, mas não se confunde com a mera execução corporal de uma partitura concebida segundo a ideia de texto musical fixo e imutável (Caporaletti, 2021). Assim como a partitura, considerado um modelo semiográfico e prescritivo, o PAT + CNA são compreendidos como “interfaces mediológicas” distintas, que estão calcadas na base dos estudos sobre mediologia, área de estudo que se concentra na relação entre mídia e sociedade. A racionalidade corpórea que se manifesta por meio de algo, como o *groove*, o *swing*, a propulsividade e a depulsividade e codificação neaurática (CNA) – reificação da intencionalidade em sua relação com o suporte da fonofixação (ARAÚJO COSTA, 2018).

A *depulsividade* e a *propulsividade* são termos usados para descrever a energia formativa na agógica das músicas improvisadas. A *depulsividade* refere-se à sensação de retração, suspensão ou contenção do impulso rítmico, produzindo uma espécie de tensionamento na intencionalidade temporal da performance. Por outro lado, a *propulsividade* refere-se à sensação de avanço, impulso e continuidade rítmica, conferindo à música movimento direcional e energia cinética. Esses termos descrevem os efeitos que o ritmo, o andamento e as inflexões agógicas exercem sobre a percepção do ouvinte, contribuindo para compreender a dinâmica expressiva da música improvisada. Na identificação do LIF, Araújo Costa, em diálogo com Gilles Tiberghien, observa certos traços característicos que ativam a forma-formante: os *spunti* (Tiberghien apud Araújo Costa, 2015, p. 220). Araújo Costa atribui aos *spunti* a propriedade de ativação da “forma-formante”, compreendida como o valor que o artista atribui ao objeto em processo de criação. Os *spunti* caracterizam-se por um movimento de mão dupla entre a “persona” do artista, que os percebe, e o material imanente que se oferece. Esse processo envolve interações verticais e horizontais, instantes formativos, comunicabilidade e feedback. Os *spunti* constituem, portanto, um construto gerado pela relação intersubjetiva, pelas contingências do tempo e do espaço, pela “persona”, pelas interações verticais e horizontais e pelos agenciamentos humanos e não humanos.

Com relação ao LIF, Araújo Costa (2015) estabelece algumas chaves interpretativas: o LIF como processo dinâmico de produção, invenção e julgamento de uma regra

compartilhada em tempo real; como estado de performance musical coletiva; como reconhecimento recíproco de uma regra artística; como situação ambicionada pelas poéticas do LIF; e, por fim, como fenômeno intersubjetivo. Tal abordagem estabelece um novo ponto de partida para a compreensão dos processos criativo-musicais de características inter e transculturais, reconhecendo o LIF como espaço “não determinado”, porém “determinante” para a formatividade artística dos indivíduos.

Em seu artigo *Stratificazione metrica e modularità costruttiva in Straight, No Chaser di Thelonious Monk*, Caporaletti apresenta uma análise centrada nos aspectos rítmicos de Monk. Para estruturar e complementar essa análise, o autor recorre ao universo rítmico-sintático da música africana, teorizado pelo etnomusicólogo Willie Anku. Nas palavras de Caporaletti:

A pesquisa de Willie Anku [1992], focada na teoria do ritmo na música africana, pode ser de grande utilidade para a análise da dimensão rítmica das músicas audiotáteis. Ela se baseia em uma perspectiva metodológica que utiliza ferramentas operacionais e conceitos característicos da análise euroculta, transpondo-os para o campo etnomusicológico com resultados muito interessantes (Caporaletti, 2007, p. 101, tradução nossa).⁵

Diante dessa constatação, incorpora-se a esta reflexão a estruturação teórica de Anku, tendo em vista que ela fornece recursos para uma classificação e categorização mais adequadas dos arquétipos presentes na música da diáspora africana. Como observa Caporaletti, essa abordagem também considera o componente étnico da percepção musical. Para o autor, a dimensão circular postulada por Anku contrapõe-se à dimensão linear ocidental, uma vez que o Regulative Time Point (RTP) singulariza o contínuo cronológico e exerce função de inicialização do modelo rítmico em sentido análogo, mas não correspondente, ao downbeat estrutural de Lerdahl e Jackendoff (1983) (Caporaletti, 2023).

2.4 CONTINUOUS PULSE

No texto *Uma Musicologia Audiotátil* (2018), Caporaletti aborda o conceito *continuous pulse* da tradição anglófona, prestando homenagem a David Epstein, que utilizou o termo em sua obra “*Beyond orpheus: studies in musical structure*” (Epstein, 1979). No entanto, ressalta-se que Caporaletti propõe uma interpretação distinta da elaborada por

⁵ “La ricerca di Willie Anku [1992], imperniata sulla teoria del ritmo nella musica africana, può rivelarsi di grande utilità per l’analisi della dimensione ritmica delle musiche audiotattili. Essa si pone in una prospettiva metodologica che utilizza strumenti operativi e portati concettuali caratteristici dell’analisi eurocolta, trasponendoli in ambito etnomusicologico con risultati molto interessanti.”

Epstein para o conceito. Enquanto Epstein descreve o *continuous pulse* como um padrão rítmico humano, teórico e caracterizado por uma fluidez e continuidade virtual de movimentos isolados e discretos, Caporaletti destaca a interconexão e a fluidez no curso contínuo da performance, gestos sonoros que exprimem a energia psicomotora dos músicos implicados no fazer e que são oriundas do *habitus corpóreo* de cada um:

Cada músico tem uma maneira de exprimir este fervor energético, uma maneira idiossincrática de ‘manter o tempo’ mesmo que em uma simples articulação, ou ainda em sua mera sugestão, induzindo-a com alusões cheias de conhecimento com realizações fônicas diretamente dependentes de seu próprio *habitus corpóreo*. Esta é a pré-condição teórica de uma construção pulsiva que carrega em si a característica existencial do vivido, do Ser-ai do Sujeito que se faz Objeto, por isso indissociável, ao menos no plano teórico, de uma representação que funde Sujeito-Objeto-Relação (Caporaletti, 2018, p. 6, Tradução Correntino).

Corroborando com o pensamento de Caporaletti, Correntino (2021) argumenta que ao longo da realização de uma performance, existe uma integração entre a pulsação teórica e as projeções rítmicas, variáveis e contextuais dos performers, que estão em constante interação. Na análise da obra *Toccata em Ritmo de Samba nº 2*, do compositor Radamés Gnattali, executada pelo grupo Baobab Trio, Araújo Costa (2018) discorre sobre a ‘reelaboração audiotátil’ e exemplifica as projeções rítmicas, variáveis e contextuais dos artistas. Segundo ele, o grupo demonstrou soluções criativas, abrangendo aspectos tanto formais quanto técnicos. Essas soluções foram consideradas valores audiotáteis, que se apoiam em modelos tanto explícitos quanto implícitos de extemporização de matrizes como as do samba, do choro, e aquelas advindas da tradição musical do candomblé, presentes na partitura.

2.5 PARTICIPATORY DISCREPANCIES

Após cerca de vinte anos da publicação de *Motion and Feeling through Music* (1966), Charles Keil retomou e aprofundou a discussão sobre as discrepâncias participativas, do inglês *participatory discrepancies*, no artigo *Participatory Discrepancies and the Power of Music* (Keil, 1987). Nesse texto, o autor desenvolve a ideia de que parte significativa da força expressiva da música não reside apenas em suas estruturas formais, mas nas pequenas diferenças de tempo, afinação, articulação, ataque, timbre e intensidade que emergem da interação entre os músicos durante a performance.

Essas discrepâncias não devem ser entendidas como erros ou falhas de execução. Ao contrário, para Keil, elas constituem elementos fundamentais da vitalidade musical, pois

produzem sensação de movimento, envolvimento corporal e participação coletiva. Nesse sentido, uma música pode tornar-se mais “pessoalmente envolvente” e “socialmente valiosa” justamente quando não se apresenta de modo rigidamente alinhado, perfeitamente sincronizado ou absolutamente regular.

Keil distingue dois tipos principais de discrepâncias participativas⁶: as processuais e as texturais. As discrepâncias processuais dizem respeito aos deslocamentos microrrítmicos, aos impulsos, ao groove, ao swing e às pequenas diferenças de ataque entre instrumentos e vozes. Já as discrepâncias texturais relacionam-se ao timbre, à sonoridade, às qualidades tonais e à maneira como os sons se combinam na performance. Dessa forma, o conceito permite compreender como microvariações aparentemente sutis produzem efeitos expressivos decisivos na escuta e na experiência musical.

O próprio Keil sintetiza essa perspectiva ao afirmar:

O poder da música está em suas discrepâncias participativas, e estas são basicamente de dois tipos: processuais e texturais. A música, para ser pessoalmente envolvente e socialmente valiosa, deve estar “fora do tempo” e “desafinada”. Para “discrepâncias participativas”, pode-se substituir por “inflexão”, “articulação”, “tensões criativas”, “dinamismos relaxados”, “descompasso semiconsciente ou inconsciente”. Para “processo”, pode-se substituir por “ritmo”, “impulso”, “groove”, “swing”, “empurrão”, etc., e para “textura”, poderia substituir por “timbre”, “som”, “qualidades tonais”, “como arranjado por”, e assim por diante (Keil, 1987, p. 1, tradução nossa).⁷

O modelo de matriz visual estabelece como unidades “sons limpos”, reduzidos a uma espécie de idealização sonora. Na perspectiva audiotátil, as unidades são mais complexas e múltiplas, não se referem apenas a um tipo de nota, com características sonoras e de articulação facilmente reproduzíveis, elas singularizam o performer, já que as unidades são formadas por porções melódicas e rítmicas que evidenciam o PAT. Nessa visão, a unidade não é apenas uma nota, mas um gesto, que pode ser configurado como um conjunto de notas ou timbres.

São as pequenas discrepâncias na batida de um baterista de jazz, entre o baixo e a

⁶ O termo *discrepâncias participativas* traduz a expressão inglesa *participatory discrepancies*, desenvolvida por Charles Keil para designar pequenas diferenças de tempo, afinação, articulação, timbre e intensidade que emergem da interação performativa. Para o autor, essas diferenças não constituem falhas, mas elementos expressivos que produzem envolvimento corporal, social e participativo na experiência musical (Keil, 1987).

⁷ The power of music is in its participatory discrepancies, and these are basically of two kinds: processual and textural. Music, to be personally involving and socially valuable, must be “out of time” and “out of tune.” For “participatory discrepancies” one could substitute “inflection,” “articulation,” “creative tensions,” “relaxed dynamisms,” “semiconscious or unconscious slightly out of syncnesses.” For “process” one could substitute “beat,” “drive,” “groove,” “swing,” “push,” etc., and for “texture” one could substitute “timbre,” “sound,” “tone qualities,” “as arranged by,” and so forth.

bateria, entre a seção rítmica e os solistas, que criam o “swing” e nos convidam a participar. Esses tipos processuais de discrepâncias participativas receberam uma descrição preliminar há 20 anos em “Motion and Feeling through Music (Keil 1966a, tradução nossa).

O encontro de subjetividades projetadas pelos performers, suscita uma questão: se as discrepâncias representam o desencontro, a diferença, a discordância e a desigualdade, como elas podem ser participativas? A resposta reside no fato de que os músicos interagem indubitavelmente em uma busca compartilhada por uma norma (ênica), uma certa regra

comum, que foi denominada na TMA de formatividade artística. Sem essa formatividade, a produção musical não ocorreria. Apesar de ser determinado como regra, esse movimento é dinâmico, os parâmetros artísticos compartilhados não são fixos, mas sim reajustados conforme os estímulos de cada um dos envolvidos durante a performance.

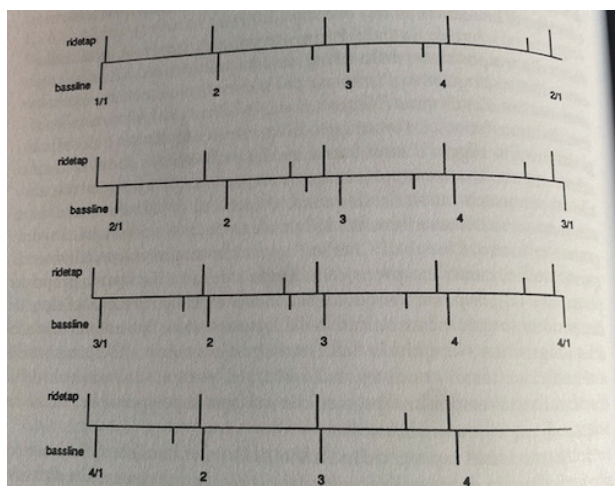
“O PAT é a forma formante, o autor especifica uma qualidade processual da operatividade artística das músicas audiotáteis responsável pela produção da conexão formal da obra. Essa qualidade é, portanto, distinta da operatividade própria da música de tradição escrita ocidental cujo médium cognitivo prevalente é o médium notacional. Assim, uma série de valores audiotáteis são evidenciados, como groove e o swing, a discrepâncias participativas (participatory discrepancies), o drive, o flow e a interação musical, que surgem como fatores determinantes, todos criados na performance e que são classificados aqui como valores verticais” (ARAÚJO COSTA, 2020, p. 7. Grifo nosso).

Diante da problemática da microrítmica dentro do escopo das DPs, Caporaletti (2019) recorre ao estudo desenvolvido e publicado por Jan Prögler na revista “*Ethnomusicology*” (1995) vol. 39, nº. 1, com o título “*Searching for swing: participatory discrepancies in the jazz rhythm section*”. Em seu estudo, Prögler apresenta resultados dos seus experimentos em estúdio, com participação de Charles Keil (baixo e prato de condução), Maurice Sinclair, Abdul Rahman Qadir, Jimmy Gomes (bateristas) e Sabu Adeyola (baixista), além de gravações do baixista Steve Rodby e do baterista Mike Hyman. Em análise preliminar, Prögler observa que os músicos buscavam gerar *swing* tocando consistentemente antes do *click* ou depois.

As *participatory discrepancies* estão diretamente relacionadas ao *continuous pulse*, sendo essa uma referência temporal, na qual os músicos podem variar seus ataques, provocando microdissincronias. Essas discrepâncias de ataque, segundo XXX, são fundamentais para a sensação do *swing* e do *groove*, permitindo uma flexibilidade e individualidade. O músico não sujeita a sua particularidade rítmica, oriunda de um habitus corpóreo, a um metrônomo, o que consequentemente o faria abrir mão de sua individualidade e experiência. Entretanto, é o artista tendo que lidar com a sua individualidade em constante

interação com os outros músicos e dessa tensão surge a pulsação contínua, um fenômeno da formatividade artística

Figura 6 — Discrepâncias participativas



Fonte: Caporaletti (2019, p. 148).

Na Figura 6, Caporaletti apresenta quatro compassos executados por Mike Hyman (bateria) e Steve Rodby (contrabaixo). Na análise da Figura 2, observa-se um “desalinhamento” nos ataques do baixista e do baterista, fenômeno que projeta a artisticidade dos músicos ao longo da performance e que reforça as DPs. Dada a regularidade e coerência observadas nas DPs do exemplo, pode-se inferir que estas não são meras contingências do evento musical especificado, ao contrário, as DPs são elementos geradores do próprio evento.

2.6 TEORIA DA ORGANIZAÇÃO DO RITMO NA MÚSICA AFRICANA (TORMA)

Na sua Teoria da Organização do Ritmo na Música Africana (TORMA), Willie Anku propõe uma reflexão sobre as músicas tradicionais africanas que são, segundo ele, “circulares” e “combinatórias”, em contraste com um modelo “hierárquico-linear” de tradição ocidental. O acadêmico argumenta que essas características específicas exigem uma abordagem teórica e analítica diferenciada que transcende as estruturas europeias convencionais de análise musical.

Na Figura 7 tem-se a ilustração do tempo conforme geralmente representado em esquemas lineares tradicionais. Este tipo de representação pode não capturar adequadamente a complexidade e a natureza cíclica dos ritmos africanos, que são essenciais para a

compreensão das músicas de diversas tradições deste continente. O modelo linear tende a impor uma hierarquia e uma sequência fixa, que pode ser inadequada para representar o caráter mais fluido e integrado das músicas africanas.

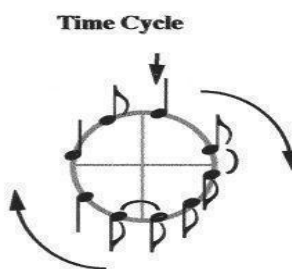
Figura 7 — Fórmula esquemática Linear



Fonte: Anku (2000)

Anku (2000), em contrapartida, propõe um modelo que acomoda melhor às especificidades da música africana, um modelo que captura sua essência cíclica e combinatória dos conjuntos rítmicos. Este modelo reconhece que em muitas músicas africanas, ritmos e motivos são tratados como elementos em um ciclo contínuo, ao invés de pontos fixos em uma linha temporal. Portanto, a TORMA de Anku serve como uma tentativa significativa de reformular o entendimento musicológico sobre as músicas tradicionais africanas, propondo um esquema mais alinhado às epistemologias inerentes à cultura africana. Ao fazê-lo, ele também desafia as limitações dos métodos analíticos ocidentais tradicionais, instigando uma reconsideração mais ampla de como se aborda o estudo da música em diferentes culturas.

Figura 8 — Fórmula esquemática circular

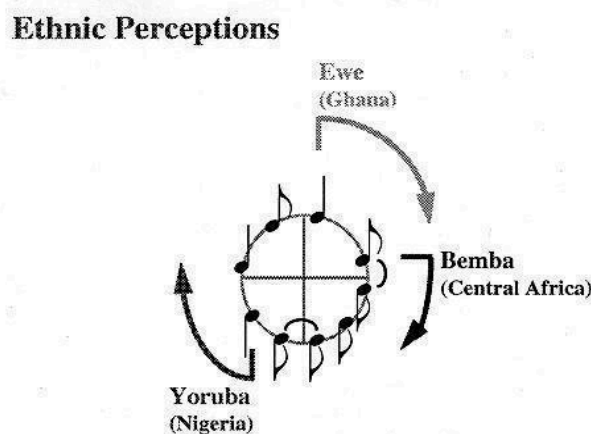


Fonte: Anku (2000)

Na Figura 9, utilizando as categorias propostas por Anku, é possível notar uma estrutura esquemática circular. Este formato não é apenas um recurso visual, mas uma representação gráfica que alude à natureza cíclica da música africana. Esse ciclo contínuo é fundamental para entender as complexidades e inter-relações rítmicas que Anku examina em

sua pesquisa. A circularidade (Figura 8), neste caso, pode servir como um lembrete visual da recorrência e da continuidade inerentes aos ritmos africanos, elementos que são fundamentais para a compreensão completa da estrutura rítmica em questão.

Figura 9 — Percepção étnica



Fonte: Anku (2000)

Com o objetivo de esclarecer como um único padrão rítmico repetitivo é percebido de formas diversas por três etnias distintas — os Ewe, os Bemba e os Yorubas —, Willie Anku elabora um diagrama esquemático (Figura 5). Nele, o formato circular é utilizado para destacar as “normas de percepção étnica” e o caráter cíclico que é inerente à estrutura rítmica da música africana, bem como a maneira única com que cada uma dessas etnias o percebe.

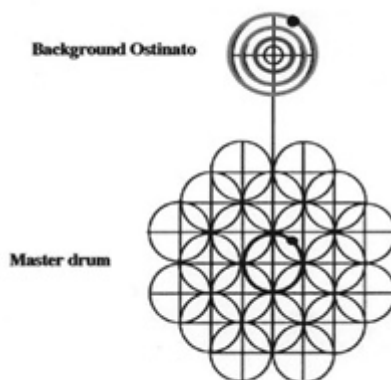
A TORMA enfatiza a importância dos ciclos de tempo, que dão origem a conjuntos rítmicos específicos que atuam como a fundação estrutural sobre a qual as performances são construídas. Para Anku (2000), o primeiro passo para desvendar essa intrincada mandala rítmica é isolar e entender as propriedades desses conjuntos rítmicos constituintes, partindo da batida regulativa. Esses conjuntos, para Anku, funcionam como módulos estruturais básicos. São a partir desses módulos e de suas interações que outros elementos da performance musical são extraídos. Estes conjuntos não são estáticos, mas fazem parte de sistemas generativos capazes de criar uma gama diversificada de padrões rítmicos. Anku vai além da análise ao abordar a função dos instrumentos musicais na estrutura rítmica circular da música africana. Cada instrumento desempenha função específica nessa lógica circular, contribuindo para o ciclo global com suas próprias características rítmicas e timbrísticas.

O conjunto de percussão consiste em dois conceitos básicos: o ostinato de fundo, por um lado, e o conceito do tambor principal, por outro. Visualize o ostinato de fundo como formado por ritmos circulares concêntricos, cada um com sua orientação

peculiar em relação ao pulso regulador do ciclo temporal, revelando, assim, relações de entradas escalonadas em torno desse pulso regulador (Anku, 2017, p. 10, tradução nossa).⁸

Com base nessa perspectiva, a Figura 10 oferece uma representação visual da trajetória de eventos rítmicos associados a uma “batida regulativa”:

Figura 10 — Ostinato de fundo e tambor principal



Fonte: Anku (2000)

Esse diagrama atua como uma espécie de guia visual, enfatizando tanto a estrutura concêntrica quanto as interrelações entre os vários elementos rítmicos. Além disso, ao executar o ostinato, os tambores secundários e o sino criam uma espécie de gravidade sonora que serve de pano de fundo para o tambor principal. Este ostinato segue um ciclo mais limitado, mas com potencial para dilatação e contração do tempo. O tambor principal, atuando como o instrumento solista, apresenta uma textura rítmica mais complexa e variável.

Mais que apenas constituir os blocos de construção da música, esses conjuntos rítmicos têm a habilidade de se interconectar, ser ativados ou desativados, o uso sucessivo de conjuntos pode extrapolar, mascarar as unidades imanentes, criar subconjuntos e superconjuntos escalonados, bem como interpolar os conjuntos dentro do espaço sonoro. Esse nível de complexidade permite alto grau de variação prescritiva dentro de um quadro estrutural relativamente fixo.

Ademais, Anku identifica três tipos distintos de conjuntos rítmicos. O primeiro grupo é o conjunto de 12 pontos temporais (ataques equidistantes), que, usando a colcheia como referência, abarcam dois compassos 6/8 ou um compasso 12/8. O segundo grupo é o conjunto

⁸ C.f. “The drum ensemble consists of two basic concepts – the background Ostinato on one hand and the Master drum concept on the other. Visualize the background ostinato as consisting of concentric circular rhythms, each with its peculiar orientation to the regulative beat of the time cycle and thus revealing staggered entry relationships astride the regulative beat.”

de 16 pontos temporais, que utiliza a semicolcheia como referência e abrange dois compassos 2/4 ou um compasso 4/4. Estes conjuntos são estruturas guia que informam e limitam as possibilidades rítmicas dentro de uma performance.

Além disso, o terceiro grupo é mais complexo e é referido como o conjunto cruzado. Este combina elementos dos conjuntos de 12 e 16 pontos temporais e é bifurcado em dois subtipos: um que tem um conjunto primário de 12 e outro com um conjunto primário de 16. Este cruzamento de conjuntos rítmicos permite uma variedade ainda maior de expressão e complexidade, fornecendo uma textura rítmica multifacetada às unidades.

Para categorizar e analisar essas complexas estruturas rítmicas, Anku emprega termos como “ritmo recorrente”, que faz referência ao controle na repetição de padrões rítmicos, o que ele chama de *bell pattern*⁹, um elemento característico não apenas da percussão africana, mas também de grande parte da música oriunda da diáspora africana. No contexto musical brasileiro, esse fenômeno é tradicionalmente conhecido como “Toque” ou “Levada”. No entanto, em Cuba e países da América Central, o termo utilizado é “clave”. No Brasil, o termo “clave”¹⁰ tem ganhado espaço graças ao vínculo de músicos brasileiros com a produção musical cubana, tendo como um dos principais exemplos desse intercâmbio o caso do maestro Letieres Leite (1959-2021), pesquisador da fenomenologia rítmica da música brasileira e maestro da Orkestra Rumpilezz, que optou por utilizar esta nomenclatura. Seguindo essa premissa, passaremos a adotar o conceito de “clave” no âmbito deste estudo para se referir a batida regulativa (*regulative beat*).

Para Anku, “o ciclo de tempo, em última análise, define um conjunto, e esse ritmo definido é um módulo estrutural do qual toda a performance é derivada” (Anku, 2000). Essa formulação evidencia que a estrutura rítmica não se reduz a uma sequência isolada de batidas, mas se organiza como um ciclo contínuo que orienta a performance em sua totalidade. Anku propõe níveis de estruturação rítmica que se estendem do plano micro ao macroestrutural, articulando ciclos concêntricos e multicêntricos que fornecem uma ordem psicocognitiva à experiência musical.

Nesse sentido, o autor afirma: “Isso obviamente significa que os ritmos não são inventados no calor do momento a cada vez, mas são extraídos de um estoque de vocabulário rítmico generativo associado a gêneros musicais específicos” (Anku, 2007).

⁹ Nas músicas de matriz africana, o termo utilizado para representar esse fenômeno é “Toque” ficando a cargo do Gã, que representa o agogô.

¹⁰ Segundo Letieres Leite, o concerto Bell pattern também são conhecidos como “linhas-guias”, “*time-line*”, “padrão rítmico”, “toque” (nas religiões afro-brasileiras). p. 18

Anku também problematiza a suposição recorrente de que o sistema de notação musical ocidental seria incapaz de registrar as complexidades rítmicas de muitas músicas africanas e, por extensão, das músicas da diáspora africana. Para o autor, essa suposição reforça uma divisão rígida entre epistemologias ocidentais e não ocidentais no campo da expressão artística, especialmente quando se trata das tradições africanas. Em sua perspectiva, tal visão não apenas se mostra excludente, mas também reproduz preconceitos que classificam a música africana como “ilógica”, “irracional” ou “instável”. Ao criticar esse pressuposto, Anku afirma:

Considere, por exemplo, a questão aparentemente pragmática do uso da notação: o pesquisador usa notação de pauta “ocidental” e, no processo, corre o risco de falsificar algumas características básicas do ritmo africano, ou ele ou ela inventa uma “nova” notação para isso? repertório único? Teria sido bom se a herança intelectual dos Ewe do Norte incluísse um sistema nativo de notação musical (Anku, 2007, p. 186).¹¹

Nesse sentido, Anku desenvolve reflexão aprofundada sobre os modos de representação da música tradicional africana, utilizando como fundamento o sistema notacional tradicional, ao mesmo tempo que aponta para níveis mais profundos de compreensão do ritmo e de suas propriedades.

Segundo o autor, , “o conceito estrutural controlador nem sempre é exteriorizado com a música. Ele prevalece mentalmente e controla a percepção estrutural” (Anku, 2000, p. 1). Essa afirmação ressalta a ideia de que, embora nem sempre explicitamente manifestos na música, os processos e as estruturas mentais desempenham um papel central na forma como a música é concebida e compreendida. Portanto, a análise musical deve ir além do que é perceptível por meio da escuta, considerando também os aspectos cognitivos que orientam a experiência musical.

Anku encontra apoio em Nketia (1985), que argumenta que a transcrição musical requer imersão profunda e compreensão íntima da experiência musical estudada. A esse respeito, acrescenta que “reconhecer a percepção étnica coletiva é um passo importante para realizar uma transcrição confiável” (Nketia, 1985, p. 7). Dessa forma, Anku enfatiza a necessidade de uma análise que considere as “normas de percepção étnica” e as relações rítmicas precisas. Para o autor, esse procedimento oferece um método mais apropriado e inclusivo para representar a complexidade sonora das músicas africanas e da diáspora

¹¹Consider, for example, the apparently pragmatic question of using notation: does the researcher use “Western” staff notation, and in the process risk falsifying some basic characteristics of African rhythm, or does he or she invent a “new” notation for this “unique” repertoire? It would have been nice if the intellectual heritage of the Northern Ewe had included an indigenous system of musical notation.

africana. No seu livro *Rumpilezzinho – Laboratório Musical de Jovens: relatos de uma experiência*, o maestro Letieres oferece uma perspectiva intrigante acerca do impacto da diáspora africana na cultura musical do Brasil e de Cuba.

Percebi que nossa música era constituída e estruturada da mesma forma que a música cubana, inclusive pelas influências comuns de matrizes africanas, e que as claves se mantinham, mas mudavam apenas seus acompanhamentos, os ritmos secundários e as variações nos tambores, observações fundamentais para desvendar a estrutura da música oriunda da diáspora negra nas Américas. Por exemplo, em Cuba, o músico solista vai tocar no instrumento mais agudo (o Quinto), e no Brasil, o elemento que a gente chamaria solista, vai tocar no instrumento mais grave (o Rum). Então, há algumas trocas de direções, mas um dos fatos que seguramente “amarra” a música é sua clave principal (Leite, 2017, p. 22).

A perspectiva de Letieres sobre a performance musical encontra afinidade na TORMA, na qual a visão performática é centrada na ideia do ritmo circular. Essa concepção é caracterizada por uma estrutura baseada em ciclos contínuos, aos quais Letieres se refere como claves. Essas claves atuam como eixos rítmicos fundamentais, em torno dos quais a música se organiza e evolui, sugerindo uma orientação que é ao mesmo tempo repetitiva e propícia a variações. Por meio desse enfoque, a música não é vista apenas como uma sequência linear de eventos sonoros, mas sim como uma série de movimentos e padrões rítmicos que se repetem e interagem em um espaço cíclico e dinâmico. Ele ressalta que:

“A circularidade (fenômeno amplo, ligado à cosmovisão africana, e que na música, ocorre quando há o estabelecimento de ciclos através das claves ou a combinação delas ou variações, em movimentos cíclicos circulares, criando uma estrutura rítmica onde a música se apoia sem, contudo, haver a necessidade de compartimentar estas repetições (com barras de compasso, por exemplo, como nas escritas musicais tradicionais das escolas europeias), criando uma estrutura rítmica temporal de forma circular” (LEITE, 2017, p. 22).

Nesse contexto, o exercício analítico se desencadeia com a assimilação e interpretação do paradigma de sintaxe rítmica, tal como delineado por Willie Anku. Esse paradigma revela uma abordagem metódica para a análise rítmica, desmembrada em cinco atributos fundamentais: 1) tipificação do conjunto (12, 16 ou entrecruzado); 2) ataques; 3) ordem do intervalo de tempo; 4) ponto de tempo regulativo (*Regulative Time Point* – RTP); e por fim, 5) deslocamento da orientação do conjunto. Para executar essa metodologia analítica, inicialmente, discrimino o ritmo em foco através de seu conjunto, seja um conjunto de 12, 16 ou um conjunto entrecruzado. Essa identificação preliminar é vital para a estruturação subsequente da análise.

Avanço na análise ao concentrar-me no Ponto de Ataque, a fase inaugural de qualquer padrão rítmico. Esse ponto é imperativo, pois instaura a base sobre a qual o ritmo se expande.

A decifração do ponto de ataque agiliza a análise subsequente da Ordem de Intervalo de Tempo, que, neste caso, é ilustrada como 2212221. Mediante a numeração dos dígitos na forma primária de 0 a 6, a descrição do padrão 2212221 como a rotação 1 (R1) da forma primária, constrói um esquema analítico que facilita a desconstrução e interpretação do ritmo.

O passo subsequente envolve a discriminação do Ponto de Tempo Regulativo. Esse aspecto é crucial pois denota os pontos no tempo nos quais os acentos rítmicos se manifestam, sendo elemento crucial para a caracterização do padrão rítmico. Na sequência, direciono o foco para o Deslocamento da Orientação do Conjunto, que envolve o entendimento de como os conjuntos rítmicos interagem entre si e como evoluem ao longo da composição. A análise se intensifica com a exploração do uso de conjuntos sucessivos, subdivididos em três categorias: 1) Extrapolação e ocultação de unidades definidas, que examina como certas unidades rítmicas são ampliadas ou veladas, 2) Subconjuntos e superconjuntos escalonados, avaliando a hierarquia e a relação entre diferentes conjuntos rítmicos, e 3) Interpolação de conjuntos, sondando a interação e o entrelaçamento entre diferentes conjuntos rítmicos.

Figura 11 — Ideograma Sankofa



Fonte: Dicionário de símbolos (FUKS; DIANA; FERNANDES, s.d., 2008)

É sobretudo a partir da cosmovisão, dos procedimentos da filosofia africana, da etnicidade e de seus desdobramentos na diáspora que se torna possível aproximar-se da música e explorar suas dimensões. Para elucidar esses aspectos culturais, recorre-se ao grupo étnico Akan, presente nos territórios de Gana e da Costa do Marfim, cuja tradição filosófica inclui o ideograma Sankofa, também reconhecido no Brasil e nos Estados Unidos. Representado, frequentemente, por um pássaro que olha para trás enquanto recolhe um ovo de suas costas, ou por um símbolo em formato de coração, Sankofa oferece uma chave de compreensão da cosmovisão africana. Em muitas dessas culturas, o tempo não se organiza de forma linear, mas circular: vida, morte e renascimento integram um processo contínuo. Esse

entendimento atravessa rituais, cerimônias, narrativas orais e expressões musicais. Assim, a estrutura lógica das composições afrodiaspóricas reflete a circularidade presente na cosmovisão africana, exemplificada pelo princípio de Sankofa.

3 ANÁLISE DOS FONOGRAMAS DO ÁLBUM *QUARTETO NEGRO*

s análises seguintes voltam-se aos fonogramas do álbum *Quarteto Negro* (1987), com o objetivo de compreender de que modo seus procedimentos rítmicos, tímbricos, performativos e interacionais evidenciam valores audiotáteis. A escuta analítica considera tanto os elementos estruturais das faixas quanto as dimensões gestuais e expressivas produzidas na interação entre os músicos. Desse modo, o estudo articula os aspectos técnico-musicais do álbum aos pressupostos da TMA, especialmente no que se refere ao swing, ao groove, à improvisação, às discrepâncias participativas e à presença de matrizes rítmicas afrodiaspóricas.

Quadro 2 — Faixas do álbum *Quarteto Negro* (1987, KLP-031)

Lado/Faixa	Título	Autor	Duração
A1	Folôzinha	Markus Ribas e Reinaldo Amaral	4'28"
A2	Sobre as ondas	Jorge Degas	2'16"
A3	Merengue	Adler São Luiz	3'02"
A4	Festas da Xica	Paulo Moura	7'36"
A5	Semba	Jorge Degas e Zezé Motta	4'17"
B6	Zumbi (a felicidade Guerreira)	Gilberto Gil e Wally Salomão	4'17"
B7	Brucutú	Djalma Corrêa e Jorge Degas	1'22"
B8	Geísa	Roberto Guima	5'08"
B9	A Quelé menina	Djalma Luz	3'37"
B10	Taisho-Koto	Djalma Corrêa	6'42"

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

A riqueza de gêneros e estilos na trajetória artística de Moura é uma característica fundamental, percebida em sua discografia e reconhecida por Korman (2014): “Paulo nasceu dentro de uma família musical, alguns estilos, gêneros etc. já estavam em casa. Quando

começou a fazer isso e encontrar os limites, buscou outras músicas e achou solução”.¹²

Quadro 3 — Instrumentação do álbum *Quarteto Negro* (1987, KLP-031)

Nº	Título da Música	Instrumentação
1	Folôzinha	Baixo, saxofone soprano, voz, congas
2	Sobre as ondas	Baixo, vocalises (Degas e Djalma), tambor grave, clarinete
3	Merengue	Violão, moringa, cowbell, timbales, saxofone soprano, voz (Zezé)
4	Festas da Xica	Pratos suspensos com arco de cello, clarinete, baixo, berimbau, congas
5	Semba	Gã, voz (Zezé), baixo, clarinete, congas
6	Zumbi (a felicidade Guerreira)	Clarinete, baixo, congas, coro, voz (Zezé)
7	Brucutú	Congas, vocalises (Djalma), palmas, baixo
8	Geísa	Gongo, clarinete, baixo, Congas
9	A Quelé menina	Reco-reco bambu, pratos, clarinete, violão, voz (Zezé), congas
10	Taisho-Koto	Taisho-koto, baixo, saxofone soprano, carrilhão, congas, timbales, ganzá

Fonte: Dados da pesquisa

O álbum *Quarteto Negro* apresenta uma instrumentação diversificada, com a incorporação de instrumentos associados às músicas caribenhas, às tradições afro-brasileiras, ao blues, ao jazz, ao choro e ao samba. Ao todo, serão analisadas sete músicas do álbum *Quarteto Negro*, além de *Bicho Papão*, obra que antecede o álbum e será considerada em suas duas versões, de 1976 e 1978.

Nesta pesquisa, serão analisadas as seguintes faixas: *Folôzinha*, *Sobre as Ondas*, *Merengue*, *Festas da Xica*, *Zumbi (A Felicidade Guerreira)*, *Geísa* e *A Quelé Menina*. Essas obras foram selecionadas pela relevância estética, rítmica e histórica no contexto do álbum. Já as faixas *Semba*, *Brucutú* e *Taisho-Koto* não farão parte da presente análise, permanecendo como objeto de estudos futuros, a serem desenvolvidos em continuidade a esta investigação.

¹² Cf. Trecho retirado do depoimento do pianista e professor Clifford Hill Korman. Disponível em (00'04"-00'35"): <<https://www.youtube.com/watch?v=IJzzBYHkakA&t=2s>>.

3.1 BICHO PAPÃO

O primeiro registro da música Bicho Papão foi realizado em 1976¹³, no LP *Confusão Urbana, Suburbana e Rural*, produzido por Martinho da Vila e lançado pela Gravadora RCA, sendo relançado em 1989 no formato de CD. Composta por Paulo Moura, Wagner Tiso e Martinho da Vila, a música é a terceira faixa do álbum. Importante ressaltar que nessa primeira versão, a faixa do álbum é um *Pot-pourri*, composto por Bicho Papão e do Tema do Zeca da Cuíca de autoria da violonista e compositora Rosinha de Valença (1941-2004). No âmbito desta análise, considera-se apenas a obra Bicho Papão, terceira faixa do álbum (00'00'' até 2'10'').

Em 1978, Paulo Moura regrava a obra para fazer parte da trilha sonora do documentário¹⁴ que recebe o seu nome. Produzido por Flávio Tambellini, o documentário foi apresentado no V Festival Internacional de Curtas de São Paulo, em 1994. Ficou quatro semanas em cartaz no Cine Veneza no Rio de Janeiro, complementando o longa *The Art of Love* de Arthur Rubinstein e François Reichenbach.

Quadro 4 — Versões comparadas

1ª Versão – Bicho Papão – álbum LP (1976) / CD (1989)	2ª Versão – Bicho Papão – trilha sonora do documentário (1978)
Fonte: Faixa do álbum “Confusão Urbana, Suburbana e Rural”	Fonte: Paulo Moura – documentário
Gravadora: RCA	Produtora: Totem filmes
Autores: Paulo Moura (S.soprano), Geraldo Bongô, Zeca da Cuíca, Gilberto D’Ávila, Doutor, Luna, Elizeu Felix, Mestre Marçal e Rafael (percussão)	Autores: Paulo Moura e Sambacanas
Duração: 2’10’’	Duração: 2’62’’

Não se encontrou registro da composição em matriz visual (partitura).

Fonte: Site Discogs e ficha técnica do documentário

A análise do processo formativo de Paulo Moura requer uma abordagem que

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=hZLjnBipgiE>.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=RI0msanHTws&t=284s> (3’50’’ – 6’14’’).

considere os diferentes modos de registro e transmissão musical. No âmbito da TMA, a textualidade audiotátil está intimamente ligada à forma como a música é capturada, interpretada e transmitida, seja por meio de partituras, gravações ou performance ao vivo. Essas formas de registro são fundamentais para compreender não apenas o processo artístico formativo, mas também os contextos culturais, estéticos, tecnológicos e históricos que influenciam sua produção e recepção. Nesse sentido, os conceitos de textualidade visual e audiotátil desempenham um papel central: enquanto a textualidade visual está vinculada ao modelo semiográfico da partitura, a textualidade audiotátil refere-se ao registro das intencionalidades artísticas por meio da fonofixação.

Para Araújo Costa (2018, p. 4) a textualidade visual considera a reificação da música na forma de partitura, chamando-a de médium notacional semiográfico. Por outro lado, a textualidade audiotátil reifica o evento musical na forma de fonofixação. Durante o processo de pesquisa, não foram encontrados registros da obra em matriz visual (partitura). Foram analisadas duas versões da obra Bicho Papão, resultando em uma descrição comparativa das versões, conforme exposto no Quadro 5.

Quadro 5 — Forma e estrutura da obra Bicho Papão (1976)

Bicho Papão (1976) – Primeira versão – Forma: binária			
Seções	Comp.	Num. progressiva	Groove
Seção A1	75	1-91	
A1.1	37	1-38	115 bpm. Samba/teleco-teco (Caixa reproduz uma célula do repique c.7) 2/4
A1.2	12	39-50	Breque/Barravento. Candomblé. 3/8
A1.3	29	51-79	Samba/Batucada Células do teleco-teco e Partido Alto 2/4
A1.4	12	80-91	Breque/Barravento. Candomblé. 3/8
Seção A2	43	92-130	Groove
A2.1	8	92-99	Samba/teleco-teco. 2/4 – Accelerando
A2.2	5	100-104	Samba/teleco-teco. Accelerando
A2.3	13	105-117	Hemíola. Accelerando
A2.4	9	118-126	Samba/teleco-teco. Accelerando
A2.5	4	127-130	Breque. Ad libitum. Ritardando

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Na dimensão formal, as duas versões se assemelham, sendo que ambas as estruturas seguem o modelo formal binário, seção A1 e A2 – como detalhado nos Quadros 4 e 5. Na primeira versão, em 1976, a construção dos arranjos da percussão é sofisticada e a ficha técnica do álbum apresenta os seguintes nomes: Rosinha de Valença (violão), José Alves da Silva (cordas), Geraldo Bongô (Percussão), Zeca da Cuíca (cuíca), Gilberto D’Ávila (percussão), Doutor (percussão), Luna (percussão), Elizeu Felix (percussão), Paulo Moura (saxofone Soprano), Mestre Marçal (percussão) e Rafael (percussão). Sobre essa versão, o grupo de percussionistas contou com a participação do Mestre Marçal, figura presente nas principais gravações da MPB na década de 1960 e 1970.

Quadro 6 — Forma e estrutura da obra Bicho Papão (1978)

Bicho Papão (1978) – Segunda versão – Forma: binária			
Seções	Comp.	Num. progressiva	Groove
Seção A1	87	1-87	
A1.1	39	1-40	80 bpm Samba/Batucada Células do teleco-teco e Partido Alto 2/4
A1.2	11	41-51	Breque/Barravento Candomblé 12/8
A1.3	28	52-79	Samba/Batucada Células do teleco-teco e Partido Alto 2/4
A1.4	8	80-87	Breque/Barravento Candomblé 12/8
Seção A2	55	88-136	Groove
A2.1	10	88-97	Samba/Batucada Células do teleco-teco e entrada do atabaque (acelerando) 2/4
A2.2	6	98-103	125 bpm. Acelerando
A2.3	17	104-120	Tamborim Caminha para a levada de carreteiro Retorno ao Teleco-teco
A2.4	8	121-128	Teleco-teco
A2.5	7	129-136	Breque. Ad libitum

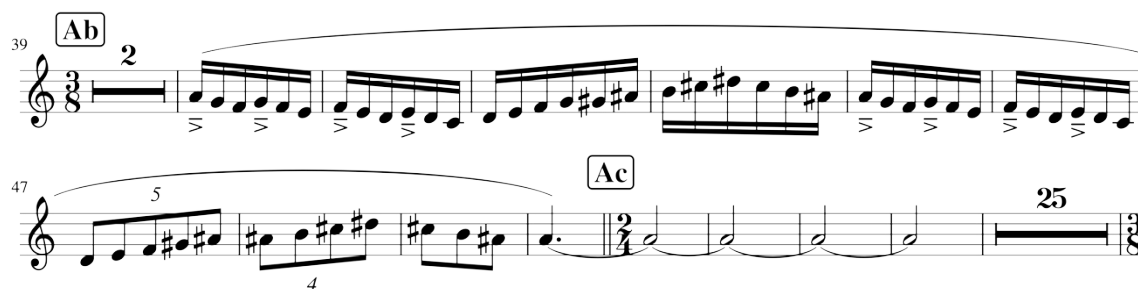
Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Na segunda representação da obra, detalhada no Quadro 6, Paulo Moura colabora com o conjunto Sambacanas para trazer à tona uma batucada de samba que reflete o estilo predominante das décadas de 1960 e 1970. A performance faz alusões específicas a

subgêneros do samba como o Partido Alto e o Teleco-teco, abarcando também suas variações. É importante mencionar que os nomes dos percussionistas envolvidos na gravação não puderam ser determinados.

No que tange a instrumentação, em ambas as versões - 1976 e 1978 - não há participação de instrumentos harmônicos no acompanhamento do solo de saxofone soprano¹⁵.

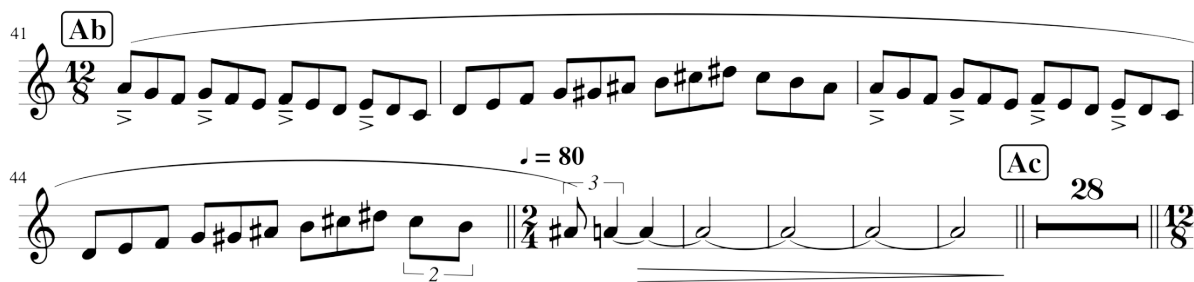
Figura 12 — Direcionalidade na primeira versão de Bicho Papão (1976)



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Não ficam claras as progressões diatônicas e as sensações de dominantes. Dessa forma, optou-se por entender a melodia a partir da direcionalidade¹⁶. Na seção Ab, a direcionalidade da melodia circunda o campo de Lá menor, transita por algumas alterações que não deixam evidente a intenção harmônica, mas criam diversas expectativas, como no compasso 43 e 44.

Figura 13 — Direcionalidade na segunda versão de Bicho Papão (1978)



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Na subseção Ab, tanto do primeiro quanto do segundo registro da obra, observam-se variações notáveis na inflexão melódica. Na versão inicial, a melodia se estrutura em um

¹⁵ O saxofone soprano é um instrumento transpositor com afinação em Bb. No âmbito dessa análise decidiu-se grafar o solo do saxofone soprano com o som real, ou seja, a melodia não transposta.

¹⁶ Flo Menezes apresenta uma abordagem interessante sobre o conceito de *direcional* ou *adirecional*: “Será *direcional* quando atrair o ouvinte a um tipo de escuta no qual este possa perceber a transformação de um estado acústico a outro, seja num determinado aspecto sonoro, seja na combinação de alguns deles (...); será *adirecional* quando nenhuma transformação, por qualquer que seja, chamar a atenção do ouvinte, fazendo com que o resultado da escuta desta obra seja estático, imóvel, fixo” (Menezes, 2002, p. 30).

compasso de 3/8, com acentos posicionados a cada três semicolcheias. Essa configuração evoca elementos típicos de músicas de origem africana. De maneira intencional, o processo de reelaboração audiotátil por parte dos autores ressalta, em um nível microgroovêmico, as complexas relações polimétricas presentes na composição.

Essa abordagem enfatiza a riqueza e a complexidade das relações rítmicas e melódicas, ilustrando como a música pode ser reconfigurada e reinterpretada por meio de diferentes texturas e estruturas. O destaque para as relações polimétricas, em particular, indica uma sofisticação na forma como a música é concebida e percebida, fornecendo mais uma camada.

Figura 14 — Legenda da transcrição do atabaque



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Nas Figuras 15 e 16, expostas a seguir, tem-se respectivamente a ilustração do plano da superfície *macrogroovêmica*. Aqui utiliza-se o conceito de polimetria¹⁷ para explorar os dados rítmicos. Percebe-se que o saxofone soprano adota em sua frase antecedente com a sequência [3+3+3+3+6], e na frase consequente [3+3+3+3+12], nota-se uma ampliação rítmica do trecho. Já o naipe de percussão, opta por uma sequência distinta [9+6+9+6+9].

Figura 15 — Legenda da transcrição do atabaque

Fonte: Dados da pesquisa

¹⁷ Cf. “Entende-se por polimetria o uso simultâneo, ou em alternância regular, de duas métricas distintas. As polimetrias neste contexto compreendem as estruturas rítmicas formadas a partir da superposição das linhas sobre um ostinato rítmico” Marcelo Pereira Coelho (2011).

Figura 16 — Polimetria na Subseção Ab – Bicho Papão (1976)

The musical score for Figure 16 consists of two systems. The first system features a Sax Soprano part in 3/8 time with measures grouped as 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, and 6/8. The Percussion part is in 3/8 time with measures grouped as 9/8, 6/8, and 9/8. The second system shows the Sax Soprano with measures grouped as 3/8, 3/8, 3/8, 3/8, 5, 4, and 12/8. The Percussion part has measures grouped as 6/8 and 9/8.

Fonte: Dados da pesquisa.

Em termos da abordagem groovêmica, observa-se uma abordagem distinta na segunda versão. Como ilustrado na Figura 17, a melodia é estruturada no compasso 12/8. O saxofone soprano desenvolve seu percurso melódico seguindo a sequência [4+3+3+3+4+4+3] na frase antecedente e [4+3+3+3+4+4+3] na frase consequente. Já a percussão adota uma estrutura diferenciada, utilizando as sequências [3+5+2+5+5+2+2] e [3+5+2+2+7+5].

Figura 17 — Polimetria na subseção Ab – Bicho Papão (1978)

extemporização

The musical score for Figure 17 consists of two systems. The first system features a Sax Soprano part in 12/8 time with measures grouped as 4/8, 3/8, 3/8, 3/8, 4/8, 4/8, and 3/8. The Atabaque part is in 12/8 time with measures grouped as 3/8, 5/8, 2/8, 5/8, 5/8, 2/8, and 2/8. The second system shows the Sax Soprano with measures grouped as 4/8, 3/8, 3/8, 3/8, 4/8, 4/8, and 3/8. The Atabaque part has measures grouped as 3/8, 5/8, 2/8, 2/8, 7/8, and 5/8.

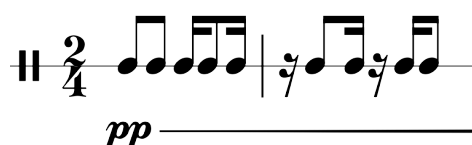
Fonte: Dados da pesquisa.

Diante da análise das versões, percebe-se que a *extemporização* no solo de Paulo Moura é resultado da sobreposição de elementos polimétricos, inscritos conscientemente através da energia psicocinética, por meio de interações com o naipe de percussão (Figura 17). Em nível macroformal, há uma correspondência entre as versões, contudo o autor se singulariza nos dois textos por meio do groove. O aspecto da polimetria aprofunda a discussão, sendo evidente que as zonas limítrofes dos movimentos rítmicos, nos quais a propulsividade e a depulsividade atuam, são geradoras de amalgamações iminentes ao *swing* da obra.

A exemplo de outras músicas gravadas por Paulo Moura, como “Bicho Papão”¹⁸, não há participação de instrumentos harmônicos no acompanhamento do solo de clarineta. Todavia, Jorge Degas utiliza, em diversos momentos da obra, recursos técnicos como *double stops* e *power chord*, com o intuito de transmitir a sensação harmônica.

Utilizando os recursos de análise fornecidos pela TORMA, esse estudo se debruça sobre as estratificações métricas presentes na música “Bicho Papão”. Foram encontrados dois modelos de variação da célula rítmica do “teleco-teco” nas duas versões de Bicho Papão (76/78), o que fez iniciar sintetizando as características rítmicas fundamentais que ambos compartilham. Essa síntese permite isolar os elementos essenciais que definem o teleco-teco, permitindo uma compreensão mais clara de como esses elementos podem ser variados de forma diversa. O objetivo é compreender os padrões rítmicos subjacentes e as particularidades que tornam cada variação parte de um todo circular e lógico.

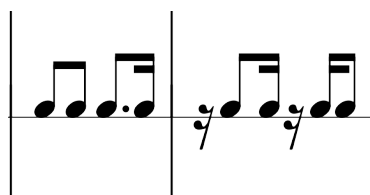
Figura 18 — Célula rítmica do samba Teleco-teco na 1ª versão de Bicho Papão de 1976



Fonte: Dados da pesquisa.

Figura 19 — Célula rítmica do samba Teleco-teco na 2ª versão de Bicho Papão de 1978

¹⁸ Cf. Bicho Papão: extemporização e groove no solo de Paulo Moura. Neste estudo o autor analisa a pertinência da extemporização e groove no solo de Paulo Moura. Acesso: <<https://bitly.com/PKVPC>>.



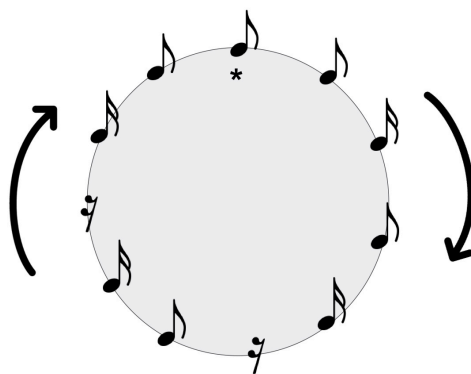
Fonte: Dados da pesquisa

A aplicação dos princípios analíticos de Anku oferece estrutura metodológica robusta para examinar as complexidades rítmicas da célula do “teleco-teco”. Seus métodos permitem uma avaliação detalhada das características métricas e rítmicas, incluindo a identificação dos pontos de ataque, o reconhecimento da forma primária e a investigação da rotação da célula, além da detecção do ponto de tempo regulamentar (RTP). Seguindo a estrutura proposta:

- a) O primeiro passo é definir o tipo e o número de pontos de ataque. Isso nos dá uma noção clara da complexidade rítmica da célula e de como ela se manifesta no tempo.
- b) A etapa seguinte é analisar a forma primária e a rotação. Aqui, busca-se entender como a célula rítmica é repetida ou transformada ao longo da obra, o que nos ajuda a compreender sua função e impacto na peça como um todo.
- c) Por fim, identifica-se o ponto de tempo regulamentar (RTP), que serve como uma espécie de “ancoragem” para a célula rítmica, garantindo sua integração efetiva na composição.

A fórmula esquemática linear resultante, (16/11 [22121121112] R1 – RTP1), serve como uma representação condensada de todos esses elementos. Ela nos permite visualizar rapidamente as propriedades da célula rítmica, oferecendo uma perspectiva unificada que facilita tanto a análise quanto a interpretação da música.

Figura 20 — Fórmula esquemática circular do samba Teleco-teco (16/11 [22121121112] R1 – RTP1)



Fonte: Dados da pesquisa

A abordagem circular da célula rítmica oferece uma representação visualmente intuitiva da estrutura e do movimento rítmico. Na Figura 16, acima, o asterisco sinaliza a forma primária da célula, servindo como um ponto de referência para entender suas variações e rotações. Na fórmula esquemática (16/11 [22121121112] R1 – RTP1):

- O número 16 indica que há 16 tempos equidistantes, referenciados à semicolcheia. Isso abrange duas medidas de tempo de um compasso 2/4, fornecendo o contexto métrico em que a célula rítmica se manifesta.
- O 11 nos revela que há 11 pontos de ataque, os quais podem ser organizados de diferentes maneiras dentro das rotações. Essa contagem ajuda a entender a densidade e complexidade da célula.
- A sequência [22121121112] descreve a forma primária dos pontos de ataque. Esta sequência é a estrutura básica que será submetida a rotações, transformações ou variações.
- “R1” especifica que a disposição observada pertence à primeira rotação. Isso nos dá um contexto para comparar outras possíveis rotações ou variações.
- “RTP1” se refere ao ponto de tempo regulatório, agindo como uma espécie de âncora rítmica. Importante ressaltar que a RTP1 não identifica o padrão original da célula, o que é feito pelo asterisco na figura 14.

O Quadro 7 proporciona compreensão profunda e multidimensional da célula rítmica em questão, em seus desdobramentos rotativos. Ela não só esclarece a estrutura básica que os músicos utilizam como ponto de partida, mas também ilumina as diversas maneiras pelas quais essa célula pode ser reelaborada e experimentada durante a obra. O quadro de rotação, que se segue à análise, amplia essa compreensão ao mapear todas as possibilidades de rotação

da célula rítmica identificada. O quadro revela o espectro completo de variações que podem ser exploradas. A partir dele, pode-se antecipar ou entender diferentes abordagens à célula rítmica.

Quadro 7 — Quadro de rotação da unidade rítmica samba do Teleco-teco da música Bicho Papão

Quadro de Rotação	
Rotação	Fórmula esquemática
R0	[22212112111]
R1 (forma primária)	[22121121112]
R2	[21211211122]
R3	[12112111222]
R4	[21121112221]
R5	[11211122212]
R6	[12111222121]
R7	[21112221211]
R8	[11122212112]
R9	[11222121121]
R10	[12221211211]

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Pressupõe-se assim que a música popular instrumental brasileira está profundamente impregnada de influências provenientes tanto da música tradicional quanto da música religiosa afro-brasileira. Tais vestígios se manifestam no entrelaçamento de conjuntos rítmicos, dando origem a uma mandala rítmica rica que transcende no tempo, incorporando melodias e ritmos ancestrais.

Figura 21 — Fórmula esquemática circular do samba Teleco-teco (16/11 [12111222121] R6 – RTP 9)

Quadro 8 — Forma e estrutura da obra Festas da Xica

Festas da Xica					
Seção	Subseção				Groove
A1 (00'00''-00'58'')	A1.1 (00'00''-00'21'')	A1.2 (00'21''-00'39'')	A1.3 (00'39''-00'44'')	A1.4 (00'44''-00'58'')	Melodia com a clarineta, efeitos da percussão, harmonização do baixo, andamento lento e ad libitum
A2 (00'58''-01'20'')	A2.1 (00'58''-1'04'')		A2.2 (1'04''-1'20'')		Toque de Angola
A3 (01'20''-1'41'')	A3.1 (1'20''-1'23'')	A3.2 (1'23''-1'30'')	A3.3 (1'30''-1'33'')	A3.4 (1'33''-1'41'')	Tema integral / Batuque
A4 (01'41''-2'02'')	A4.1 (1'41''-1'04'')		A4.2 (1'04''-2'02'')		Toque de Angola
A5 (2'02''-3'24'')	A5.1 (2'02''-2'06'')		A5.2 (2'06''-3'24'')		Tema Variado / improvisação
A6 (3'24''-3'42'')	A6.1 (3'24'' – 3'31'')	A6.2 (3'31''-3'34'')	A6.3 (3'34''-3'38'')	A6.4 (3'38''-3'42'')	Tema / Batuque
A7 (3'42''-4'32'')	A7.1 (3'42'' – 3'47'')	A7.2 (3'47'' – 3'57'')	A7.3 (3'57'' – 4'14'')	A7.4 (4'14'' – 4'32'')	Fantasia (muda o modo) menciona uma frase já executada
A8 (4'32''-5'00'')	A8.1 (4'32'' – 4'46'')		A8.2 (4'46'' – 5'00'')		Toque de Angola
A9 (5'00''-5'38'')	A9.1 (5'00''-5'38'')				Baixo / berimbau / improvisação
A10 (5'38''-7'13'')	A10.1 (5'38''-5'41'')		A10.2 (5'41''-7'13'')		Tema com variação / improvisação
A11 (7'13''-7'32'')	A11.1 (7'13''-7'20'')	A11.2 (7'20''-7'23'')	A11.3 (7'23''-7'27'')	A11.3 (7'27''-7'32'')	Tema integral / Batuque

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

No álbum QN, a quarta faixa do lado A é intitulada 'Festas da Xica'. Composta por Paulo Moura, essa peça não apenas se destaca por sua complexidade, mas também por ser a de maior duração no conjunto da obra, com 7'36''. Apesar da associação de Zezé com a

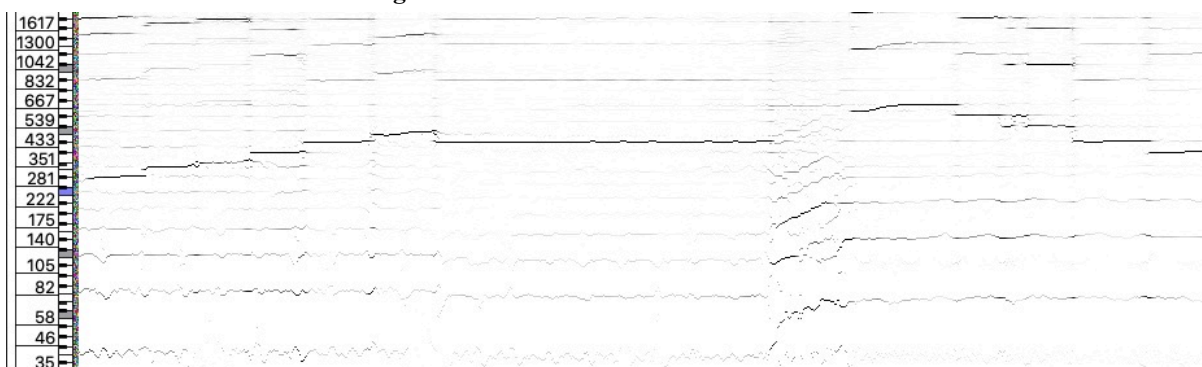
figura de Xica da Silva, nessa faixa atuam exclusivamente os músicos Paulo Moura, Jorge Degas e Djalma Corrêa.

Um ponto que chama atenção na escuta de Festas da Xica é a recorrência de um motivo tradicional da Capoeira Angola, conhecido como Toque de Angola. Esse motivo ocorre três vezes em toda a obra, na seção A2 (00'58" – 01'20"), A4 (01'41" – 2'02") e A8 (4'32" – 5'00").

No Quadro 8 (página anterior), tem-se uma descrição da macroestrutura de Festas da Xica. Nesta análise, avalia-se a relevância de três aspectos objetivos: os recursos interpretativos, incluindo o tempo, e o centróide espectral (dinâmica). A exploração desses elementos contribuirá para uma compreensão mais profunda do *continuous pulse* e das *Participatory Discrepancies*.

Este texto está organizado da seguinte forma: na primeira parte descrevem-se os pressupostos teóricos que subsidiam o estudo, apresentando os seus principais conceitos. Em seguida, apresenta-se a análise *microgroovêmica*¹⁹ da obra, considerando medidas de velocidade, centróides espectrais (CE) e espectrograma. Por último, discutem-se os resultados da pesquisa.

Figura 23 — Uso do vibrato como recurso



Fonte: Dados da pesquisa

A exemplo de outras músicas gravadas por Paulo Moura, como *Bicho Papão*²⁰, não há participação de instrumentos harmônicos no acompanhamento do solo de clarineta. Todavia, Jorge Degas utiliza, em diversos momentos da obra, recursos técnicos como *double stops* e *power chord*, com o intuito de transmitir a sensação harmônica. Um ponto que chama atenção na escuta de “Festas da Xica” é a recorrência de um motivo tradicional da Capoeira Angola,

¹⁹ Discorre-se sobre o conceito no capítulo 3, dedicado à análise.

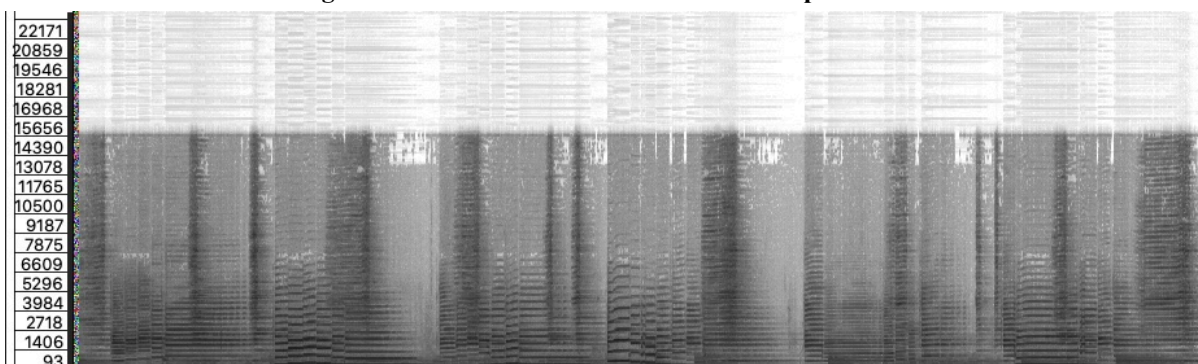
²⁰ Cf. Bicho Papão: extemporização e groove no solo de Paulo Moura. Neste estudo o autor analisa a pertinência da extemporização e groove no solo de Paulo Moura. Acesse: <<https://bitly.com/PKVPC>>.

conhecido como Toque de Angola. Esse motivo ocorre três vezes em toda a obra, na seção A2 (00'58'' – 01'20''), A4 (01'41'' – 2'02'') e A8 (4'32'' – 5'00''). Nesta análise, considera-se a pertinência de três aspectos objetivos: recursos interpretativos, o tempo e o centróide espectral.

A primeira frase da obra (00'00'' – 00'58'') é composta de quatro subseções. O primeiro, A1.1 (00'00'' – 00'21'), caracteriza-se pelo andamento lento e por contrastes de timbres e dinâmicas. A clarineta executa a melodia principal *ad libitum*, com vibrato nos finais das frases (Figura 23). O baixo reforça as tônicas da harmonia em movimento descendente. A percussão cria ambiências texturas de acompanhamento, tendo como principal recurso a exploração de timbres que projetam médios e agudos (Figura 24). Na subseção A1.4 (00'44'' – 00'58'') há repetição de motivo rítmico-melódico e, na intenção de criar contraste com a subseção posterior, a seção é encerrada com um ritardando. Em perspectiva macro, percebe-se a recorrência de certos recursos interpretativos, como: vibrato, ostinato, contraste, alterações de andamentos, dinâmicas, ornamentos, timbres e *bend*.

No espectrograma apresentado na Figura 24 é possível observar a presença dos parciais harmônicos agudos. Esse momento é caracterizado pelo contraste da melodia *dolce* e *ad libitum* do solo de clarineta e os efeitos da percussão, provavelmente um prato de bateria sendo executados um arco de um instrumento de cordas friccionadas

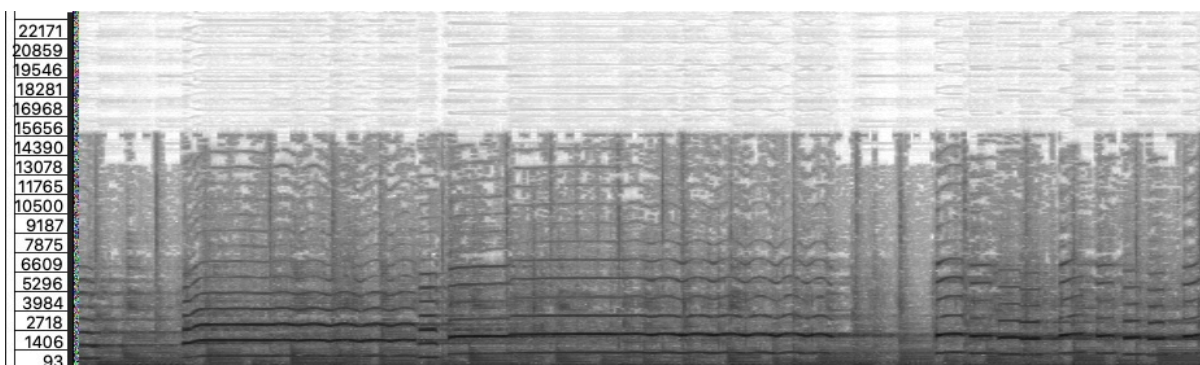
Figura 24 — Parciais do efeito incidental da percussão



Fonte: Dados da pesquisa

O *pitch bend*, bastante comum à clarineta, é também um recurso utilizado por Moura. Tem-se um exemplo da junção de dois recursos: o *bend* e o vibrato na Figura 25 (exposta na página seguinte):

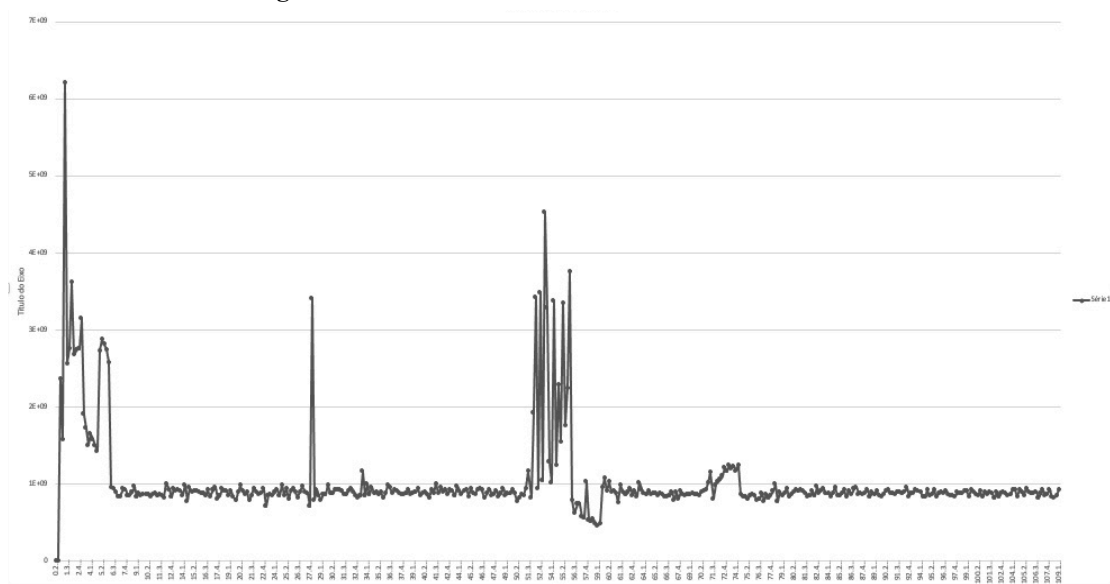
Figura 25 — Recursos interpretativos: bend e vibrato



Fonte: Dados da pesquisa

De modo geral, os dados contidos na Figura 26 demonstram as marcações da macroestrutura do tempo. Essas marcações foram o primeiro passo da análise, ou seja, identificar os pulsos e possíveis padrões de flutuação no andamento. Percebem-se dois momentos nos quais as linhas verticais se tornam menos espessas, na seção A1 (00'00''-00'58'') e A7 (3'42''-4'32''). Esses dois momentos são cruciais para a identificação do contraste na obra. Logo após a identificação dos pulsos, as informações geradas pelo *sonic visualiser* foram transferidas para o programa Microsoft Excel. Após tratamento dos dados, tem-se, em formato de gráfico, uma visão geral do tempo em Festas da Xica (Figura 26).

Figura 26 — Medidas de velocidade da macroestrutura



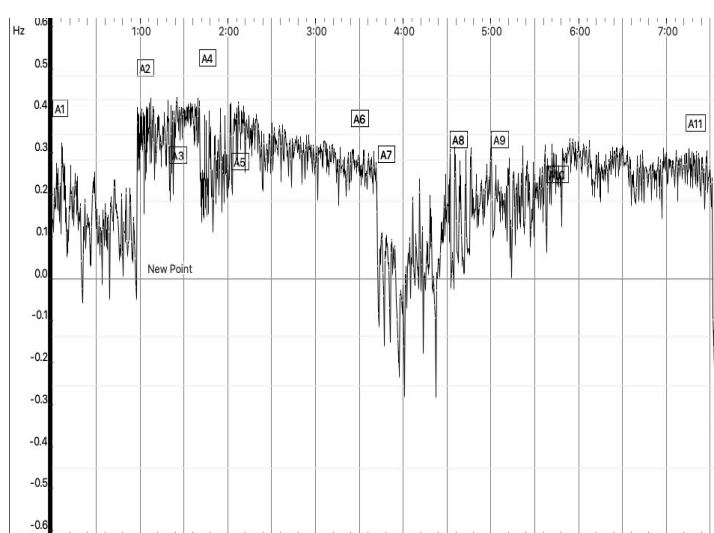
Fonte: Dados da pesquisa

Outro dado importante, extraído com o auxílio do Sonic Visualiser, foi o centróide

espectral (CE)²¹. Segundo Borges (2013, p. 42-43), o Centróide Espectral (Spectral Centroid) é a medida utilizada em “processamento de sinais digitais” com o intuito de caracterizar um “espectro de áudio”, indicando onde está o “centro de massa” de um espectro. Na perspectiva da escuta, está associado a impressão de “brilho” de um som. Por isso, valores altos correspondem a texturas sonoras mais brilhantes.

A Figura 27 demonstra o CE de toda a obra, sendo que as regiões agudas (brilhantes) são representadas pelos “picos” e regiões graves (escuro) por “vales”. No decorrer da obra há alguns trechos de mudanças súbitas no CE, como na transição final da seção A1 para A2. Todavia, os intérpretes constroem alterações gradativas no CE, como o identificado entre a seção A5 (2’02”-3’24”) e A7 (3’42”-4’32”), paulatinamente aparecem valores menores, diminuição na velocidade e notas curtas, esses elementos impactam na prospecção do CE.

Figura 27 — Centróide espectral de A4



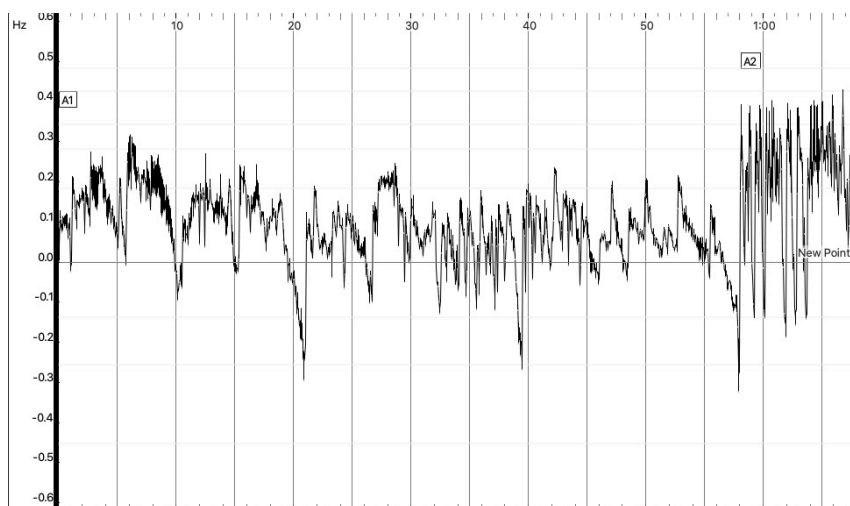
Fonte: Dados da pesquisa

Há dois momentos na obra em que o CE predomina na região grave, entre -3db e -30 db, na seção A1 (00’58” – 01’20”); e na seção A7 (3’42” – 4’32”). Em ambas as ocasiões, a clarinete executa a melodia na região grave com o acompanhamento do baixo e da percussão – contudo, a melodia de A1 é distinta de A7. Outro ponto interessante é a atuação da percussão na criação de atmosferas timbrísticas. Em A1, Djalma Corrêa fricciona um prato com o arco de um instrumento de cordas friccionadas. Já em A7 ele opta por percutir a cúpula

²¹ Cf. Um Estudo sobre Classificações Físicas e Perceptivas de Timbres da Escuta Cotidiana, de Sons Sintetizados e de Noise Music de Rodrigo Carvalho Borges (p. 42-43).

do prato com uma baqueta. Os picos no CE são pontuados pelo toque do prato, ao todo são executados nove toques, sendo que três toques geram três picos fortes: 1º – 04’ 06’’, 2º – 04’ 10’’ e 3º – 04’ 12’’.

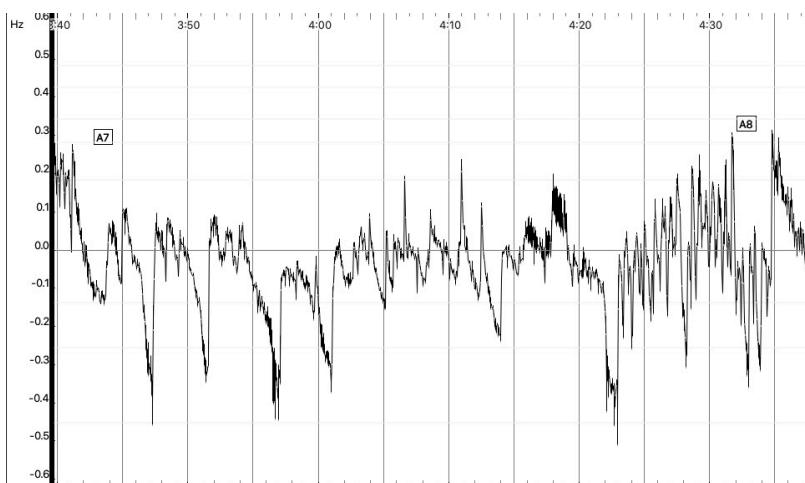
Figura 28 — Centroide espectral de A1



Fonte: Dados da pesquisa

As ranhuras, ocorridas nas Figuras 28 e 29, são resultantes dos vibratos da clarineta e do baixo – decorrente da energia se rarefazendo. Na Figura 29, entre 04’15’’ e 04’15’’ as ranhuras ficam mais intensas, conforme Paulo Moura aplica mais amplitude ao som. O som fica mais “aberto”.

Figura 29 — Centroidespectral de A7



Fonte: Dados da pesquisa

Frente ao exposto, tem-se que os aspectos recuperados na análise microgroovêmica apontam para “um lugar não determinado, mas determinante”, ou seja, o LIF, lugar fluído e concatenador de “artisticidades” intersubjetivas, onde cada músico compartilha as suas intencionalidades formativas e criam regras próprias. Em *Festas da Xica*, os valores musicais revelaram a reificação da poiesis, por meio do *swing* e do *groove* de Moura, Degas e Corrêa, sendo a psiconética o fio condutor da intencionalidade do gesto musical. Nesse sentido, reconhece-se o médium psicossomático-corporal como força capaz de operar formatividade e singularizar, tanto o ser, como a obra. A extemporização e o *swing* são pertinências imanes ao idioleto de Paulo Moura.

Em última análise, a TMA oferece chaves importantes para compreender a fenomenologia das músicas improvisadas e extemporizadas, especialmente aquelas que operam segundo lógicas próprias de criação, interação e escuta. Em vez de subordinar essas músicas a modelos analíticos centrados exclusivamente na escrita, a TMA permite observar os processos formativos que emergem da performance, da corporeidade, da escuta e da fonofixação.

Por conseguinte, observa-se que o LIF oferece uma perspectiva relevante para a compreensão do horizonte da formatividade audiotátil, ao colocar em evidência as redes colaborativas de criação compartilhada. Por fim, reconhece-se que a TMA não altera a estrutura estética das músicas analisadas, mas modifica o modo de compreendê-las, ao propor que valores como *swing*, *groove*, interação, improvisação e discrepâncias participativas podem ser inscritos conscientemente no fonograma por meio da CNA.

3.3 ZUMBI (GILBERTO GIL/WALLY SALOMÃO)

A história de Zumbi dos Palmares é cercada de mistérios. Foi predecessor de Ganga Zumba, que possivelmente viveu entre 1655 e 1695. Atuou como líder do quilombo dos Palmares, na Serra da Barriga, na então Capitania de Pernambuco, atual estado de Alagoas. É considerado figura central do debate sobre a luta e a resistência negra no Brasil. É sabido que a figura de Zumbi é cara às lutas dos negros no Brasil, intensificando-se a partir da década de 60.

Paulo Moura acompanhou de perto essas discussões, participando de eventos que promoviam a produção da arte negra, o Rio Axé, evento realizado em 20 de fevereiro de 1984 e o FESPAC, realizado em 14 de setembro de 1987. Em ambos os eventos Paulo Moura atuou

como convidado, ao lado de diversos intelectuais do movimento negro, como Abdias do Nascimento, Nei Lopes, Joel Rulfinho, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, Jacques D'Adesky, Sonia Santos, Veluma, Raimundo Sodré, Magrícia, Bloco afro Alafin Aiyê, Djalma Corrêa, Jorge Degas e Zezé Motta. Além do engajamento nos eventos, Moura compôs obras com essa temática, fato corroborado pelas partituras encontradas em seu acervo pessoal²². Os arquivos supramencionados apresentam três composições originais de Moura: “Alagoas” e “Evocação a Zumbi”, além da parte de bateria de “Lavadeiras Blues”. Importante advertir que a composição Evocação a Zumbi, encontrada no acervo de Moura, não se trata da obra analisada neste texto.

A música Zumbi, foco dessa análise, foi gravada pela primeira vez no disco Quilombo (1984), de Gilberto Gil, onde é intitulada “Zumbi, a Felicidade Guerreira”. A obra é resultado da parceria dos baianos Gilberto Gil com o poeta Waly Salomão, fez parte do filme Zumbi (1984), coprodução Brasileira e Francesa, dirigida por Cacá Diegues. No álbum QN, essa música ocupa a primeira faixa do lado B do disco, tendo uma duração de 4’14”. Com base nessa análise, dividiu-se a textualidade da música conforme o esquema morfológico apresentado no Quadro 8.

As propostas rítmicas da versão de QN e a gravação realizada por Gilberto Gil em 1984 apresentam diferenças significativas. O aspecto mais notável é o *groove*; na versão de Gil, há uma clara opção pelo reggae, acompanhada de instrumentação que inclui guitarra, órgão, bateria e baixo, sendo esse último responsável por conduzir o *groove* com vários gestos típicos do reggae. O andamento também varia entre as versões, na versão de Gilberto Gil adota-se 120 bpm, enquanto na versão do QN 145 bpm.

Avançando na análise da versão da obra executada pelo QN, o primeiro modelo gerador do *groove* observado nos instantes iniciais da composição corresponde ao padrão rítmico conhecido na cultura sacra afro-brasileira como alujá de Xangô. Na Figura 30, subsequente, apresenta-se o modelo transcrito por Davino e Bonis (2019), conforme a sequência original do padrão.

Figura 30 — Toque de Alujá de Xangô

²² Cf. Partituras de Paulo Moura: PartAut III 41a.jpg, PartAut III 41b 1-2.jpg, PartAut III 41b 2-2.jpg, PartAut III 41c.jpg. Disponível em: Instituto Antonio Carlos Jobim (<<https://www.jobim.org/paulomoura/handle/2010.6/1440>>). Acesso em: 10/01/2024.



Fonte: Davino e Bonis (2019).²³

Quadro 9 — Forma e estrutura da obra Zumbi

Zumbi – Forma: ternária			
Seções	Comp.	Num. progressiva	Groove
Seção A1	66	1-67	
A1.1	6	1-7	Apresentação do tema extemporizado da clave de Alujá de Xangô no gã.
A1.2	18	8-26	A clava é mantida, somando-se a evocação a Zumbi através do canto livre da Zezé em 12/8
A1.3	15	27-32	6 compassos de uma pequena cadência da clarineta e do baixo elétrico para a entrada no tema
A1.4	18	33-51	Inserção do atabaque do Lé e do Rumpi extemporizado. Paulo moura assume o acompanhamento da voz
A1.5	15	52-67	Há uma intensificação rítmica no clarinete, caracterizada pelo uso de ritmos propulsivos e depulsivos, enriquecendo a polirritmia entre as vozes.
Seção A2	17	68-85	Groove
A2.1	9	68-77	O groove do atabaque é mantido. Paulo Moura permanece no acompanhamento da voz e o baixo indica o tempo forte de cada compasso.
A2.2	7	78-85	
Seção A3	66	86-152	Groove
A3.1	7	86-93	Improvisação livre. O baixo elétrico insere uma variação ao groove, tocando os tempos forte e uma série de 9 colcheias que enfatizam o 12/8
A3.2	7	94-101	
A3.3	7	102-109	Chorus – ostinato da voz, percussão e baixo, com improvisação livre da clarineta. A voz assume o papel de acompanhamento da voz do clarinete.
A3.4	7	110-117	
A3.5	7	118-125	
A3.6	7	126-133	

A3.7	17	134-151	A coda apresenta elementos rítmicos e melódicos previamente introduzidos na seção A1, incluindo a clave do Alujá de Xangô.
------	----	---------	--

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Ao transcreverem o Alujá de Xangô, os autores escolheram omitir as durações específicas do ritmo do Alujá de Xangô, optando por inserir pausas que representam a ressonância natural do gã²⁴. Em contraste aos autores, no processo de transcrição, adotou-se abordagem distinta, decidindo incorporar as durações para favorecer a compreensão rítmica (Figura 31):

Figura 31 — Toque de Alujá de Xangô em Zumbi

Djalma Corrêa
Jorge Degas
Paulo Moura
Zezé Motta

Intro
♩ = 105

Voz

Clarinete em B $\flat$

Baixo Elétrico de 5 cordas

Atabaque

Bombo

Cowbell

Fonte: Dados da pesquisa

Nas subseções A1.1 e A1.2, a clave de Alujá é tocada no gã no início da música e persiste até o c. 26. A partir do c. 8 soma-se ao ritmo do gã uma evocação a Zumbi cantada por Zezé Motta. O que é possível perceber que a citação direta a clave reaparece no fechamento da obra, no c. 132.

Figura 32 — Atabaque extemporizado do toque de Alujá de Xangô em Zumbi (c. 33)

²⁴ Cf. Segundo Chaves, Secco e Macedo (2006), o instrumento é típico da tradição musical africana, figura em diversas manifestações tanto na África quanto no Brasil e América Latina. É caracterizado por campânulas de ferro que são percutidas com baquetas de metal.

Fonte: Dados da pesquisa

Na Figura 33, identifica-se uma polirritmia de 3:2 na interação entre a voz e o atabaque. Essa abordagem é recorrente em toda a obra, sendo evidente em compassos como o 40, 44, 78 e 82. Em outros momentos, nota-se a intencionalidade no improviso de Paulo Moura, que extrapola a relação 3:2, adotando uma proporção de 3:4, como observado nos compassos 109, 112 e 121.

Figura 33 — A relação de 3 contra 2 da melodia com o atabaque (c.36)

Fonte: Dados da pesquisa

No compasso 85, Paulo Moura apresenta uma frase mais longa, o baixo deixa de reforçar os tempos fortes, como feito em todas as sequências a partir do compasso 37, e passa a preencher todos os tempos, com um ostinato em colcheias.

Figura 34 — A relação da ideia melódica com o ostinato do baixo e percussão



Fonte: Dados da pesquisa

A melodia interpretada por Paulo Moura no compasso 85 reaparece no compasso 102, desta vez executada por Zezé Motta utilizando a técnica de *scat singing*. Nesse momento, ela deixa a função de solista e assume a função de acompanhamento do improviso de Moura. Esse posicionamento dela parece uma busca pela expansão do papel da voz, não apenas como solista a ser acompanhada, mas também como um elemento que pode acompanhar e servir de *background* para outros solistas.

Figura 35 — A entrada da voz repetindo a frase da clarineta com scat singing e o improviso da clarineta (c.104)

Chorus

Fonte: Dados da pesquisa

O *chorus* do improviso inicia-se no c. 102 e conclui no c. 132, abrangendo 30 c. de improvisação livre. Durante o improviso, Moura demonstra acentuado domínio da concepção rítmica e interação com os demais músicos. Em vários momentos, Moura explora o deslocamento rítmico, como evidenciado no compasso 104, conforme mostrado na Figura 35, acima.

3.4 SOBRE AS ONDAS

A obra *Sobre as Ondas* (2'13''), segunda faixa do álbum QN, foi composta por Jorge Degas e é a segunda composição de menor duração do disco, superada apenas por *Brucutú* (1'18''), de Djalma Corrêa e Jorge Degas. A instrumentação desta faixa inclui contrabaixo elétrico de 5 cordas, *scat singing* (Degas e Djalma), tambor grave e clarinete. Sua estrutura formal apresenta 7 seções e 13 subseções, como especificado no Quadro 10 (próxima página).

A peça apresenta uma abordagem timbrística rica, marcada pela liberdade improvisativa e por uma atmosfera de suspensão rítmica. A ausência de um pulso rítmico claramente definido na percussão intensifica essa sensação de liberdade, permitindo que a interação entre os performers conduza a exploração de caminhos orgânicos e extemporâneos.

Quadro 10 — Forma e estrutura da obra “Sobre as Ondas”

Sobre as ondas				
Seção	Subseção			Groove
A1 (00'00''-00'14'')	A1.1 (00'00''-00'14'')			Síncopes no contrabaixo grave com delay e notas longas no contrabaixo agudo
A2 (00'58''-01'20'')	A2.1 – 8cc (00'14''-1'04'')	A2.2 12cc (1'04''-1'20'')		Apresentação do primeiro tema antecedente
A3 (01'20''-1'30'')	A3.1 15cc (1'20''-1'23'')	A3.2 19cc (1'23''-1'30'')		Temas consequente
A4 (01'41''-2'02'')	A4.1 23cc (1'41''-1'04'')	A4.2 25cc (1'04''-2'02'')	A4.3 29cc (1'04''-2'02'')	Vamp – scat
A5 (2'02''-3'24'')	A5.1 35cc (2'02''-2'06'')	A5.2 39cc (2'06''-3'24'')		Retomada do tema antecedente
A6 (2'02''-3'24'')	A6.1 42cc (2'02''-2'06'')	A6.2 46cc (2'06''-3'2'')		Temas consequente
A7 (2'02''-2'13'')	A7.1 50cc (2'02''-2'13'')			Coda

Fonte: Dados da pesquisa

Figura 36 — Ostinato com delay do baixo elétrico

A1
♩ = 100

Clarinete em Bb

Voz

Baixo Elétrico de 5 cordas

Tambor

mp

p

Baixo com o efeito "Delay" ligado

Vocalizes Percussivos

Fonte: Dados da pesquisa

Em termos de tonalidade, a música está em Lá Maior, favorecendo o contrabaixo, já que a nota é produzida por corda solta, favorecendo a ressonância. Já para o clarinete em Si bemol de Moura, essa tonalidade é transposta para Si Maior, uma tonalidade que apresenta cinco acidentes na armadura de clave que torna a execução mais desafiadora. No contrabaixo, a nota Lá cria um efeito de pedal, reforçado pelo uso de *delay* (Figura 36), que estabelece uma base para as linhas melódicas do contrabaixo e do clarinete. No pedal são destacadas a tônica e dominante de Lá Maior, uma segunda voz de contrabaixo contrasta com o pedal tocando notas longas com apogiaturas na região aguda, e posteriormente dobra a melodia principal com a clarinete distantes por uma oitava.

Figura 37 — Unidade rítmica principal

p

Fonte: Dados da pesquisa

Figura 38 — Ostinato com delay do baixo elétrico

A3
15

Cl. em Bb

Vo.

B. El.

Tmbr

mp

mf

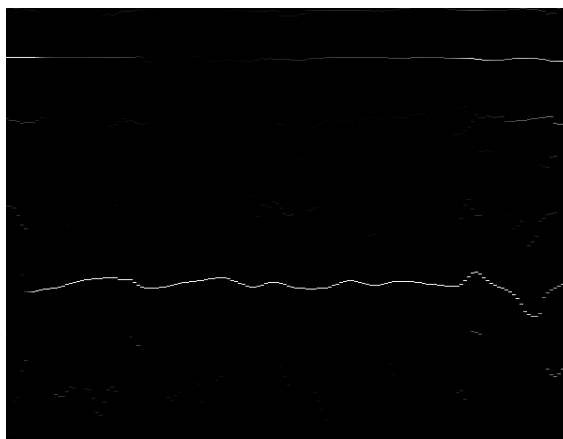
Fonte: Dados da pesquisa

O tambor grave, executado por Djalma Corrêa, contribui para a textura etérea da música, Djalma apelidou o tambor de “o dono da casa²⁵” com a repetição de unidade rítmica sincopada com algumas variações que não delimitam claramente o pulso rítmico. A melodia da seção A3, toma como base a mesma unidade rítmica (Figura 37).

Na seção A3, a melodia principal é dobrada pelo contrabaixo e pelo clarinete. O contraste sonoro entre graves e agudos é explorado, com a interação entre o baixo, a percussão e o clarinete.

Um elemento notável na trajetória de Jorge Degas e Djalma Corrêa, é a presença de *scat singing*, eles também utilizam essa técnica na faixa Brucutú Os dois músicos apresentam timbres vocais distintos, que se complementam ao longo da peça. Enquanto Degas utiliza sua voz de forma mais lírica e melódica, Djalma oferece um contraste mais percussivo, ampliando a paleta sonora e contribuindo para a variabilidade melódica.

Figura 39 — Vibrato no tambor grave



Fonte: Dados da pesquisa

A obra é marcada pela predominância de uma sonoridade mais escura, com a tessitura do clarinete abrangendo do Ré#2 (região grave) ao Si4 (região média). A peça explora uma variedade de recursos interpretativos, como ornamentação, vibrato e *bend*, que intensificam a expressividade das linhas melódicas. Esses aspectos serão aprofundados na próxima etapa da pesquisa.

²⁵ Cf. No programa ensaio com apresentação de Fernando Faro, Djalma fala do seu tambor grave feito de um tronco de árvore e escavado com fogo e água. (minutagem: 20'10") (<<https://www.youtube.com/watch?v=yManp2QAn-c&t=1316s>>)

3.5 A QUELÉ MENINA

A faixa A Quélé Menina (3'37"), penúltima do álbum *Quarteto Negro*, foi composta por Djalma Luz e apresenta uma instrumentação formada por violão, baixo elétrico, atabaques, ganzás, clarinete e *scat singing* interpretado por Zezé Motta. Nesse contexto, é relevante destacar que a obra faz referência a Clementina de Jesus da Silva (1901–1987), também conhecida como Quélé Menina ou Tina, foi cantora negra que ocupa um lugar singular na história da música popular brasileira por trazer para a cena urbana as raízes afro-brasileiras do samba de terreiro.

Ao analisar a versão da obra A Quélé Menina, nota-se que o primeiro modelo gerador da ambiência harmônica resulta da justaposição de acordes suspensos e dominantes alterados, técnica frequentemente utilizada no jazz modal. Outros músicos de jazz também produziram trabalhos no estilo do Jazz Modal, como Miles Davis no álbum "Kind of Blue" (1959), John Coltrane nos álbuns "My Favorite Things" (1960) e "Impressions" (1963), além de Herbie Hancock (1965).

Quadro 11 — Forma e estrutura da obra “A Quélé Menina”

A Quélé Menina			
Seções	Comp.	Num. progressiva	Groove
Seção A1	9	1–9	
A1.1	4	1–4	Estabelecimento do pulso, violão em ostinato harmônico-rítmico.
A1.2	5	5–9	Clarinete adiciona motivos curtos em diálogo com a base percussiva.
Seção A2	18	10–27	Groove
A2.1	8	10–17	Primeira entrada da voz, em registro médio, sustentada por percussão estável.
A2.2	5	18–22	Clarinete assume função dialogal com a voz.
A2.3	5	23–27	Intensificação percussiva, síncopas e antecipações no violão.
Seção A3	17	28–44	Groove
A3.1	8	28–35	Solo de clarinete em registro médio-agudo, frases longas.
A3.2	9	36–44	Expansão do violão e percussão, acentuações em contratempo.

Seção A4	32	45–76	Groove
A4.1	14	45–58	Tema vocal reaparece com variações melódicas.
A4.2	12	59–70	Voz e clarinete em alternância responsiva.
A5.3	6	71–76	Textura adensada; percussão reforça acentos.
Seção A5	24	77–100	Groove
A5.1	12	77–88	Clarinete atinge registro agudo; intensificação tímbrica.
A5.2	12	89–100	Voz em vocalizes rítmicos com função percussiva.
Seção A6	16	101–116	Groove
A6.1	8	101–108	Frases vocais curtas, entrecortadas por intervenções da percussão.
A6.2	8	109–116	Polirritmia com sobreposição de padrões entre voz, violão e percussão.
Seção A7	25	117–fim	Groove
A7.1	8	117–124	Voz retoma fragmentos do tema inicial.
A7.2	7	125–131	Fragmentação rítmica, células vocais curtas.
A7.3	10	132–fim	Coda com percussão e violão; voz se dilui no tecido rítmico.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Logo nos instantes iniciais, a sequência C – G7($\flat$ 9) – E/F (Fm7M $\flat$ 5) – Db7M(9) estabelece um campo harmônico instável, marcado por deslocamentos cromáticos e pelo uso de substituições tritonais.

Figura 40 — Substituições tritonais

A Quêlé Menina
Transcrição do disco "Quarteto Negro" de 1987.

Djalma Corrêa
Jorge Degas
Paulo Moura
Zezé Motta

Intro

Voz

lh ah ah ah lh ah wah ih ah

Violão

C G9sus4 G7(b9) C E/F (Fm7M(b5)) C

Ganzá 1

Ganzá 2

6

Voz

wah ah ih ah wah ah

Cl. em Bb

G9sus4 G7(b9) C E/F Db7M(9)

Viol.

Gz. 1

Gz. 2

Fonte: Dados da pesquisa

Na Figura 40, apresenta-se a progressão de abertura, em que a sobreposição E/F evidencia um poliacorde de caráter quartal, evocando simultaneamente o modalismo e a suspensão harmônica típica do jazz contemporâneo.

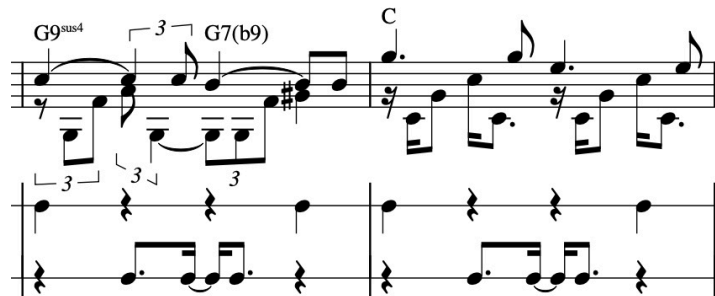
Figura 41 — Caráter quartal

E/F (Fm7M(b5))

Fonte: Dados da pesquisa

Enquanto a base harmônica sugere a centralidade em C, os acordes Db7M(9) e G7(b 9) desempenham função de subV7 e V7 alterado, respectivamente, ampliando a tensão cadencial. No entanto, diferentemente de uma cadência clássica, a resolução não se realiza de forma plena, uma vez que o G9sus4 conduz de volta a C sem eliminar a suspensão (Figura 41).

Figura 42 — Encadeamento suspensivo G9sus4 – C



Fonte: Dados da pesquisa

A interação melódica, sobretudo do clarinete (Paulo Moura) e da voz (Zezé Motta), reforça esse caráter suspensivo. A melodia explora intervalos cromáticos, mas também se apoia em escalas pentatônicas, salientando tensões como 9^a, b9 e 11^a. Essa relação é perceptível a partir do compasso 9, quando a linha da clarineta projeta a 9^a maior sobre o acorde de C, criando um campo modal ampliado.

Figura 43 — Campo modal ampliado



Fonte: Dados da pesquisa

No compasso 27, nota-se a criação de uma polirritmia entre a voz e a percussão, na qual o ostinato dos ganzás mantém uma pulsação binária, ao passo que a melodia se desenvolve em frases de três tempos, estabelecendo uma relação de 3:2 (Figura 44).

Figura 44 — Polirritmia 3:2 entre a voz e os ganzás (c.27)

27 **B**

Voz: go - ta de á - gua do mar tor - nou ver - de o, o lhar de Ma - ria U - ma

Cl. em Bb

Viol.

Gz. 1.

Gz. 2.

Fonte: Dados da pesquisa

Em trechos posteriores, entre os compassos 50 e 58, Paulo Moura amplia a concepção rítmica ao explorar deslocamentos de fraseado, aproximando-se de uma relação 3:4 em relação à percussão. Tal procedimento revela uma intencionalidade extemporânea.

Figura 45 — Polirritmia 3:4 entre o clarinete e os ganzás (c.27)

49 **C**

Voz: Ai - - ai - á Quan - do, à noi - te só se faz a - mor No ca - lor do cor - po no - bri - lho da cor

Cl. em Bb

Viol.

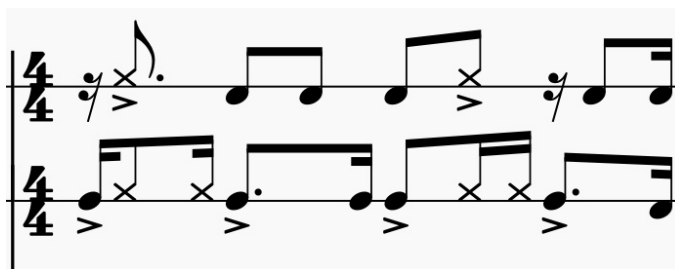
Gz. 1.

Gz. 2.

Fonte: Dados da pesquisa

A partir do compasso 96, introduz-se os atabaques e a célula rítmica característica do partido-alto, fundamental na tradição do samba carioca, cuja estrutura alterna ataques graves e agudos em padrão responsivo. Essa célula, transcrita na Figura 46, assume a função de modelo gerador do *groove*, ao mesmo tempo em que estabelece um vínculo direto com as inflexões da melodia, conferindo à percussão não apenas o papel de sustentação cíclica, mas também de propulsão rítmica.

Figura 46 — Célula rítmica do Partido-Alto (c.96)



Fonte: Dados da pesquisa

No compasso 127 ocorre um ponto de inflexão: o violão, que até então reforçava os tempos fortes com acordes abertos, passa a executar um ostinato em colcheias pontuadas e semicolcheias, preenchendo integralmente o ciclo métrico. Em seguida, cessa sua participação e dá lugar ao baixo elétrico, o que modifica a função da base: de simples suporte cadencial, transforma-se em propulsora rítmico-harmônica (Figura 47).

Figura 47 — Propulsão rítmico-harmônica (c.127)

Fonte: Dados da pesquisa

A frase desenvolvida por Moura nesse trecho reaparece no compasso 121, reinterpretada por Zezé Motta em *scat singing*. Nesse momento, a voz abandona a função de solista e passa a exercer papel de acompanhamento, servindo como *background* para o improviso do clarinete. Esse procedimento de alternância de papéis evidencia a busca do grupo por um modelo estético coletivo, em que a voz e o instrumento compartilham funções de solista e acompanhamento (Figura 48).

Figura 48 — Scat singing da voz retomando frase da clarineta (c.127)

The musical score for Figure 48 consists of two systems of staves. The first system starts at measure 119 and the second at measure 123. Each system includes four staves: Voice (Voz), Clarinet in B-flat (Cl. em Bb), Tuba 1 (Atb 1), and Tuba 2 (Atb 2). The Voice part features scat singing with syllables 'ih' and 'ah'. The Clarinet part plays a melodic line, and the Tuba parts provide a rhythmic accompaniment.

Fonte: Dados da pesquisa.

Na sequência analítica, destaca-se a peça Fôlozinha, que evoca uma personagem do folclore popular associada à proteção da mata e vinculada aos cultos da Jurema Sagrada, também conhecida como Catimbó.

3.6 FOLÔZINHA

A música *Folôzinha*, de autoria do compositor Markus Ribas, presente no álbum *Quarteto Negro*, faz referência à figura mítica da Comadre Fulozinha, criatura do folclore nordestino que ocupa lugar importante no imaginário popular brasileiro. Conhecida também como “Mãe da Mata”, a entidade é representada como um espírito feminino de longos cabelos negros, protetora da floresta e dos animais, dotada de caráter ambíguo, capaz de agir tanto para o bem quanto para o mal. Em virtude de seus atributos, é frequentemente confundida com outra figura do folclore brasileiro, a Caipora. Sua lenda, transmitida pela oralidade desde o período colonial, guarda múltiplas versões, que vão desde a narrativa da criança perdida na mata até a da cabocla vingadora da natureza.

No contexto da obra do *Quarteto Negro*, a referência à Folôzinha não se restringe ao campo do folclore, mas insere-se em uma busca pela identidade afro-brasileira, articulando memória, resistência e religiosidade de terreiro. A personagem, cultuada em práticas da Jurema Sagrada e do Catimbó, carrega dimensões sagradas que se projetam na peça musical. Dessa forma, a escolha dessa temática reafirma a intencionalidade do álbum em dialogar com

matrizes culturais afro-brasileiras.

Quadro 12 — Forma e estrutura da obra “Sobre as Ondas”

Seções	Comp.	Num. progressiva	Groove / Observações
Seção A1	12	1–12	Vocalises livres de caráter percussivo, ausência de tonalidade definida e andamento livre (c.1–4). Baixo estabelece pedal modal (Ré dórico), percussão introduz síncopas, groove se firma (c.5–12).
Seção A2	24	13–36	Melodia modal em Ré dórico apresentada pelo sax (c.13–28). Voz entra em diálogo, reforço rítmico do bumbo (c.29–36).
Seção A3	28	37–64	Sax improvisa pequenas células rítmico-melódicas (c.37–52). Estrutura responsorial entre voz e percussão, textura polirrítmica densa (c.53–64).
Seção A4	36	65–100	Sax solo em improvisação modal livre, baixo mantém pedal (c.65–88). Voz entra com interjeições onomatopaicas (“cum”, “tchu”), reforçando caráter percussivo (c.89–100).
Seção A5	24	101–124	Baixo desloca padrões rítmicos, textura mais espaçada (c.101–116). Percussão assume protagonismo, sensação de “quebra” do fluxo (c.117–124).
Seção A6	36	125–160	Sax retoma o tema inicial, reafirmação modal (c.125–148). Camada vocal cria efeito responsorial (c.149–160).
Seção A7	48	161–208	Expansão coletiva: instrumentos sobrepostos, groove intenso e polirritmia máxima (c.161–192). Baixo mantém pedal, sax explora extremos melódicos (c.193–208).
Seção A8	12	209–220.	Voz se dissolve, percussão reduz a textura, baixo encerra em pedal.

Fonte: Dados da pesquisa

No que tange à instrumentação, em *Folôzinha* não há participação de instrumentos harmônicos tradicionais (como violão ou piano) no acompanhamento dos solos. A base é construída pelo baixo elétrico de cinco cordas e pelos naipes de percussão (atabaques e bumbo), responsáveis por sustentar a referência modal e estruturar a tessitura rítmica da obra. Há ausência de progressões diatônicas definidas, dificultando a identificação de funções harmônicas tradicionais do sistema tonal. O material melódico é constituído de centros sonoros estáveis, mas sem progressões tonais tradicionais. É possível observar um predomínio de intervalos de 3ª menor (Mib) e 7ª menor (Sib), que são característicos do modo dórico, enfatizado pelo ostinato do baixo elétrico em praticamente toda a obra.

Figura 49 — Unidade rítmica geradora do baixo elétrico

Fonte: Dados da pesquisa

Adotamos na transcrição o compasso 4/4, mas a sensação rítmica é maleável com deslocamentos, síncope, sobreposição rítmicas e subdivisões ternárias inseridas em uma relação de 3:4 ou 3:2. O andamento é de $\text{♩} = 140$, com *groove* constante. As células rítmicas presentes na obra remetem a toques afro-brasileiros, como o ijexá e o maracatu, sem configurar citações literais, mas evocando motivos. O bumbo atua como elemento fundamental desse tecido sonoro, reforçando acentos graves no contratempo e, ao mesmo tempo, criando deslocamentos que dinamizam o pulso.

A organização temporal na obra evidencia uma matricialidade rítmica que combina pedal modal no baixo com células percussivas sincopadas. Sobre essa matriz, o grupo negocia uma isocronia subjetiva: o pulso permanece estável na percepção coletiva enquanto a superfície rítmica se deforma por deslocamentos acentuais, cruzamentos 3:2 e rubatos locais de voz e sopros. Essa maleabilidade é o mecanismo que sustenta o swing e o *groove*, mais dependentes da microtemporalidade dos ataques do que de progressões harmônicas fixas. Sobre essa base, a voz se desloca com liberdade, realizando rubatos locais e explorando vocalizes rítmicos (“ah”, “cum”, “tchu”) de caráter percussivo, que funcionam como onomatopeias instrumentais.

No primeiro solo (c. 76–102), o sax soprano desenvolve improviso baseado na escala dórica de Mi, explorando intervalos ascendentes de 4ª e 5ª justas. A interação com a percussão sugere uma relação 3:2, típica da polirritmia afro-brasileira.

Figura 50 — Scat singing da voz retomando frase da clarineta (c.127)

10

Fonte: Dados da pesquisa

Resposta vocal (c. 102–120), Zezé Motta utiliza *scat singing*, imitando e expandindo frases de Moura. Esse procedimento transforma a voz em instrumento rítmico-harmônico, não apenas melódico.

Figura 51 — Scat singing da voz retomando frase da clarineta (c.127)

Fonte: Dados da pesquisa

Figura 52 — Scat singing da voz retomando frase da clarineta (c.127)

Fonte: Dados da pesquisa

No segundo solo (compassos 128–157), o saxofone rompe a proporção ternária inicial e sugere deslocamentos 3:4, intensificando a tensão rítmica. Nesse ponto, a voz (Zezé Motta) assume papel de contraponto por meio de *scat singing*, expandindo a função vocal para além

da melodia principal e estabelecendo um diálogo de igualdade com o instrumento.

Figura 53 — Interação entre scat vocal e saxofone soprano em Folôzinha (c. 121–132)



Fonte: Dados da pesquisa

Figura 54 — Interação entre scat vocal e saxofone soprano em Folôzinha (c. 121–132)

147 17

Fonte: Dados da pesquisa

Diante dessa análise, percebe-se que a improvisação em *Folôzinha* não está subordinada a progressões harmônicas fixas, mas sim à sobreposição de elementos polimétricos. Essa abordagem confirma que a construção rítmica é o eixo condutor, e a melodia se organiza em função da energia psicocinética do groove. O resultado é um fluxo rítmico que se sustenta pelo diálogo entre camadas, e não por cadências harmônicas. Esse processo performativo confirma a centralidade do gesto e da percepção corporeificada na construção de forma e sentido.

3.7 GEÍSA

*“Ele veio das luzes da Ilha do Governador
 Com(o) um sopro de clarinete e amor
 Entre os faróis e o riso
 Entre o sereno e o mar
 (dos nossos corações)
 Onde ficou, antes, muito antes do farol
 Antes, muito antes de chegar ao sol”.*

(Guima, 1981, contracapa do LP Roberto Guima).

A análise da obra *Geísa* exige, antes de tudo, um olhar atento para a breve e intensa trajetória de Roberto Guima (1960–1981), clarinetista, cantor, compositor e letrista falecido precocemente aos 21 anos. Guima morreu afogado em Arraial do Cabo, em 9 de março de 1981. Seu único LP autoral, gravado em 1981 com a participação de nomes como Paulo Moura, Márcio Montarroyos, Serginho Trombone, Wilson Meirelles e Léo Gandelman. Além desses nomes, Guima ainda se apresentou ao lado de Gilberto Gil, Jimmy Cliff e João de Aquino

De acordo com Pinheiro (2018), Roberto Guima representava “a confluência de duas linhagens: a do samba-jazz com a do funk brasileiro”. Guima transitava entre as gafieiras cariocas, o universo do samba-jazz e a estética do funk brasileiro, fez parte da banda Black Rio. Seu estilo, descrito por críticos como Nelson Motta, como elegante e carismático, remetia tanto à tradição de John Coltrane quanto à escola de Paulo Moura, de quem recebeu estímulo e admiração.

Geísa é originalmente concebida como um blues e integra o único álbum autoral de Roberto Guima, lançado em 1981. Na gravação do *Quarteto Negro* (1987), a peça é ressignificada ritmicamente, adquirindo novas camadas expressivas: inicia-se como um recitativo de caráter livre e, em seguida, desenvolve-se em um *groove* mais próximo da música *pop*. O clarinete de Paulo Moura assume papel central na tessitura melódica, estabelecendo um diálogo contínuo com a percussão de matriz afro-brasileira e com o baixo elétrico em ostinato.

Em *Geísa*, a introdução “Lento súbito / sem swing” contrasta com trechos em que o clarinete explora *back phrasing* e microatrasos sobre o ostinato do baixo. Tal elasticidade rítmica altera a sensação global da performance sem romper a pulsação interna do grupo. A tensão entre notação — “sem swing” — e realização efetiva explicita o eixo

notação/oralidade: a escrita delimita um contorno, mas o swing nasce das microderivações temporais e da articulação expressiva — ataques, legatos, staccati e silêncios — que não cabem integralmente no pentagrama. A obra apresenta-se ancorada em um vocabulário predominantemente modal, com alternância de cores dóricas e mixolídias, frequentemente permeadas por inflexões cromáticas e *blue notes*.

Quadro 13 — Forma e estrutura da obra “Sobre as Ondas”

Seção	Compassos	Material Harmônico	Aspectos Rítmicos	Observações Musicológicas
Intro	1–16	Pedal em Mi dórico	Pulsção livre (Ad lib... Swing); percussão discreta	Atmosfera modal; ausência de função tonal clara; clarinete com fraseado solto sobre pedal estático.
A	17–39	Vamp modal (Am7 – D7sus, suspenso)	Baixo em binário; clarinete em agrupamentos [3+3+2]	Direcionalidade melódica sobre campo dórico; tensão polimétrica entre baixo e clarinete.
B	40–64	Pedal de Mi menor/dórico	Ostinato no baixo; percussão com síncopes	Clarinete explora intervalos de 4ª e 5ª; diálogo com percussão em dinâmica de chamada e resposta.
C	65–74	Campo modal estático	Baixo em binário; clarinete em agrupamentos [3+3+2]	Polimetria marcada; clarinete com cromatismos ascendentes, criando expectativa resolutive sem cadência.
Improviso 1	86–102	Mi dórico com tensões (9ª, 11ª, 13ª)	Baixo em ostinato; clarinete com deslocamentos rítmicos	Improviso modal em intervalos ascendentes; relação rítmica [3:2] com a percussão.
Improviso 2	110–122	Mi dórico + cromatismos	Baixo contínuo; percussão em subdivisões expandidas	Intensificação harmônica; clarinete explora cromatismos e deslocamentos métricos.

Voz (Scat)	121–132	Pentatônica retomada modal +	Voz em subdivisão livre, diálogo com clarinete	Zezé Motta retoma motivos do clarinete; voz deixa função de solista e acompanha em textura coletiva.
Improviso final	132–144	Pedal modal com variações	Sobreposição de clarinete, baixo e percussão	Ênfase na improvisação coletiva; fragmentos temáticos; finalização suspensa.
Coda	145–149	Retomada do pedal inicial	Redução gradual do baixo e percussão	Encerramento circular; clarinete dissolve motivo inicial, reforçando caráter cíclico.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Figura 55 — Vamp modal Am7 – D7sus sobre pedal de Mi

The musical score for Figure 55 is written for three instruments: Clarinet in Bb, 5-string Electric Bass, and Drums. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three main sections: an Intro at 60 bpm, a section marked 'Tempo Ad Lib...' at 130 bpm Swing, and a section at 135 bpm. The bass line is a constant pedal point on Mi (E2), while the clarinet plays a melodic line oscillating between the 3rd minor and 3rd major. The drums provide a steady rhythmic accompaniment.

Fonte: Dados da pesquisa

Desde os compassos iniciais da seção A (c.5–c.12) observa-se a presença de um pedal no baixo elétrico, sobre o qual o clarinete explora uma linha melódica que oscila entre a 3ª menor e a 3ª maior, característica do blues modal.

A dimensão rítmica revela-se um dos elementos centrais da peça. O baixo elétrico

estabelece, já na seção A (c.5–c.12), um ostinato com ataques deslocados do tempo forte, criando sensação de *groove* que remete tanto ao funk-jazz.

Figura 56 — Fragmento cromático ascendente (c. 64–74)

5

Fonte: Dados da pesquisa

Esse padrão é reforçado pelas percussões (atabaque e prato), que introduzem células sincopadas em diálogo com o baixo, gerando textura polirrítmica. O clarinete, por sua vez, explora constantemente o contraponto e as síncopas cruzadas (c.45–c.59), intensificando a imprevisibilidade rítmica. O contraste mais evidente ocorre na seção C (c.64–c.73), marcada pela suspensão das síncopas em favor de valores longos.

Figura 57 — Fragmento cromático ascendente (c. 64–74)

Fonte: Dados da pesquisa

Essa fusão estilística afasta a obra do formato tradicional de blues de 12 compassos, convertendo o *blues* como referente e não em uma forma pré-estabelecida. O caráter modal e a ausência de forma *blues* 12c. não anulam o blues como idioma: ele emerge como gestualidade sonora (inflexões de 3ª, blue notes, vibratos), continuamente negociada na interação baixo-percussão-clarinete. A temporalidade compartilhada torna-se o verdadeiro princípio formal: o grupo sustenta a isocronia subjetiva do pulso mesmo quando o clarinete ensaia deslocamentos métricos [3+3+2] ou intensifica cromatismos.

3.8 MERENGUE

A composição *Merengue*, terceira faixa do álbum *Quarteto Negro* (1987), é de autoria de Adler São Luiz. Nascido em São Luís do Maranhão, o compositor traz em sua trajetória marcas de uma cidade atravessada por intensas circulações culturais entre o Brasil, o Caribe e a América Central. Embora o Maranhão pertença oficialmente à Região Nordeste, suas relações históricas e culturais com o eixo amazônico favoreceram a presença de sonoridades afro-caribenhas, como o reggae, a salsa, o merengue e outros ritmos de matriz afro-latina. Nesse contexto, a referência ao merengue não aparece como elemento externo à experiência maranhense, mas como parte de um campo mais amplo de trocas musicais entre o Atlântico Negro, a Amazônia brasileira e as culturas caribenhas.

No ano de 1971, após concluir o curso “científico” no Liceu Maranhense, Adler deixou sua terra natal rumo ao Rio de Janeiro para estudar química na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). No Rio de Janeiro, Adler se aproximou de poetas e músicos, tornando-se parceiro de Salgado Maranhão, Ele Semog, Abel Silva e Sérgio Natureza. Com Flávio Nascimento, fundou um ponto de declamação de poesia no Bar Amarelinho, na Cinelândia, espaço que reunia poetas com seus trabalhos mimeografados e que serviu de ponte entre a literatura e a música em sua trajetória. Essa efervescência cultural abriu caminho para sua carreira musical: após uma temporada em Paris, Adler gravou seu primeiro LP, *Tambô de Criola*, lançado com a participação de amigos como Luiz Melodia, Paulo Moura, Marcos Suzano, Oswaldinho do Acordeon e seu irmão Arlindo Pipiu, no baixo.

Considerando essa trajetória marcada pelo trânsito entre poesia, música popular brasileira e sonoridades afrodiaspóricas, a análise de *Merengue* busca observar como tais referências se materializam na organização formal da faixa. O Quadro 14 sistematiza a estrutura da obra, destacando suas seções, minutagens, características musicais e procedimentos rítmico-harmônicos mais relevantes.

Quadro 14 — Forma e estrutura da obra “Merengue”

Seção	Compassos / Minutagem	Características	Observações
A1.1	(00'00''–00'21'')	Introdução percussiva com prato, timbales e <i>cowbell</i> . Violão marca pulsação.	Estabelece o <i>groove</i> afro-caribenho; textura rítmica predominante.
A1.2	(00'21''–00'39'')	Entrada do clarinete em motivos curtos.	Primeiro esboço melódico; ainda sem definição temática plena.
A1.3	(00'39''–00'44'')	Voz inicia vocalizes percussivos.	Ampliação da textura; função de instrumento de percussão vocal.
A1.4	(00'44''–00'58'')	Estabilização harmônica em Cmaj7–Abmaj7; clarinete assume papel temático.	Início da seção temática principal, diálogo melodia–percussão.
A2.1	(00'59''–01'20'')	Desenvolvimento temático do clarinete.	Alternância entre síncopas e legatos; atmosfera modal.
A2.2	(01'20''–01'36'')	Voz intensifica vocalizes; base harmônica cromática (Am7 – Cmaj7 – Bb7(13)).	Contraste melódico-harmônico, com caráter mais improvisatório.
A2.3	(01'36''–01'58'')	Progressões expandidas (Fmaj7 – F#7(#11) – C7(b9)).	Aprofundamento da tensão harmônica.
B1.1	(01'59''–02'18'')	Seção de improvisos: clarinete + percussão.	Maior densidade rítmica; diálogo responsorial.
B1.2	(02'18''–02'38'')	Expansão harmônica (Gm7, Abm7(9), E7(#9)).	Textura polirrítmica; clarinete explora registro agudo.
A3.1	(02'39''–02'58'')	Retorno do tema inicial pelo clarinete.	Reexposição com variação tímbrica.
A3.2	(02'59''–03'18'')	Voz e clarinete alternam frases curtas.	Estrutura circular reforçada.
Coda (A4)	(03'19''–fim ~03'40'')	Progressão cadencial repetida (Cmaj7–Abmaj7). Percussão em crescendo.	Conclusão coletiva; reafirmação do caráter afro-latino.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

A entrada do violão, clarinete, *cowbell* e timbales, além de estruturar a textura inicial, inaugura uma camada de crescente densidade rítmica e timbrística que se desdobra ao longo do trecho. O clarinete se apresenta como elemento condutor, explorando frases simétricas e assimétricas que transitam entre motivos melódicos definidos e instâncias de improvisação, enquanto o violão desempenha função responsorial, reforçando contratempos característicos do merengue e dialogando diretamente com a linha principal. Sobre essa base, o *cowbell* organiza a percepção rítmica coletiva por meio da clave, ao passo que os timbales, por meio de viradas estrategicamente posicionadas, não apenas sinalizam transições formais, mas acrescentam surpresa e tensão performática, intensificando a energia global do conjunto.

Figura 58 — Progressões cromáticas descendentes – c. 37-43

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

No compasso 33, a inserção do *scat singing* expande a paleta sonora, incorporando a voz como recurso percussivo-melódico. Nesse momento, a dimensão vocal se integra ao tecido instrumental, funcionando como prolongamento da percussão e dissolvendo as fronteiras entre canto e acompanhamento. A sobreposição resultante de camadas timbrísticas reforça a polissemia característica da obra, em que cada gesto musical adquire simultaneamente função rítmica, melódica e expressiva.

Outro ponto relevante é a interação entre a harmonia e a pulsação rítmica. As progressões cromáticas descendentes (Cmaj7, Dbmaj7(9), G7(b13), E7#9, entre outras) remetem à tradição do jazz moderno, introduzindo tensões harmônicas que contrastam com a regularidade da clave afro-caribenha. Essa fusão entre complexidade harmônica e repetição cíclica rítmica instaura um campo sonoro híbrido, no qual a herança da música popular afro-diaspórica se encontra com procedimentos ligados à modernidade harmônico-melódica.

Sob a perspectiva audiotátil, esse processo não se limita à organização do som, mas convoca o corpo do performer e do ouvinte a participar ativamente do pulso. O reforço do violão nos contratempos, as mudanças de acentuação da campana e a constante alternância entre estabilidade e instabilidade rítmica instauram um ambiente de *groove* cuja realização plena se dá no plano da corporeidade. Assim, a extemporização coletiva se apresenta como gesto formativo que articula memória cultural, engajamento físico e invenção musical em tempo real, reforçando a potência interacional e criativa que sustenta a proposta estética do *Quarteto Negro*.

A dimensão rítmica de “Merengue” é marcada por um ostinato percussivo contínuo. O uso de timbales, *cowbell* e prato estabelece um padrão de clave característico das músicas afro-caribenhas, perceptível desde os compassos iniciais (c.1–c.8). Este padrão é reforçado

pelo violão em batidas sincopadas e pelo clarinete, que frequentemente desloca suas entradas para o contratempo (c.29–c.36). O resultado é uma sobreposição de camadas que cria polirritmia, aproximando a peça da lógica cíclica das matrizes afro-diaspóricas.

A peça *Merengue* organiza-se em torno de uma sequência harmônica híbrida, que mescla elementos do jazz moderno e da música popular afro-latino-americana. Logo na abertura (c.1–c.12), observam-se acordes como Cmaj7, Dbmaj7(9) e G7(b13), que estabelecem um campo tonal expandido, com uso de extensões e alterações. A presença de progressões cromáticas descendentes (Cmaj7 → B7(b5) → E7(#9) e Am7 → Abm7(9) → Gm7 → F#7(#11), c.37–c.43) evidencia o trânsito modal e a ausência de função tonal tradicional.

Figura 59 — Progressões cromáticas descendentes – c. 37-43

4

Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Nessa obra, o *scat singer* surge no compasso 33 e instaura um plano tímbrico e rítmico que se integra ao tecido sonoro como elemento de expansão textural. O recurso não se limita a ornamentar a superfície musical, mas atua como dispositivo de intensificação do caráter dançante do merengue, reforçando acentuações que se distribuem em contratempos e síncope. A utilização de sílabas curtas e incisivas cria uma sonoridade que se aproxima de instrumentos de percussão, conferindo à voz função de prolongamento da seção rítmica. Dessa maneira, o canto onomatopaico não apenas tensiona a métrica regular, como também ativa o fluxo do *groove*, produzindo uma sensação de movimento contínuo e coletivo.

Figura 60 — Scat singer – c. 37-43



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

A inserção dessa camada vocal revela, ainda, uma concepção estética em que a voz é tratada como instrumento capaz de interagir em igualdade com os demais timbres do conjunto. O timbre vocal percussivo se entrelaça ao ostinato instrumental, estabelecendo um campo de interações no qual as fronteiras entre melodia, ritmo e percussão tornam-se fluidas. O resultado é a constituição de uma polifonia tímbrica marcada pela circularidade rítmica, característica das práticas musicais afro-diaspóricas. Ao dialogar com o clarinete e com a base percussiva, o *scat* cria um espaço de responsividade que amplia a dimensão interacional-formativa do grupo, conferindo maior vitalidade ao processo de extemporização coletiva.

Esse recurso vocal evidencia também a capacidade de hibridização de linguagens: de um lado, ressoa a tradição do jazz, no qual o *scat singing* foi consagrado como técnica de improvisação vocal; de outro, incorpora-se à matriz rítmica afro-caribenha que sustenta o merengue, resultando em síntese estética que transcende referências isoladas. A prática vocal, nesse contexto, cumpre papel decisivo na construção de uma sonoridade plural, em que elementos de diferentes matrizes culturais se fundem em gesto criativo singular. Assim, o *scat singer* deixa de ser mero adorno e se torna vetor de organicidade rítmica e de expansão expressiva, aprofundando o caráter híbrido e inventivo que permeia a estética do *Quarteto Negro*.

Nessas transições de seções, a presença recorrente das viradas dos timbales, como no compasso 36 (Figuras 59 e 60), ultrapassa a função de sinalizar a mudança formal e se projeta como recurso expressivo de grande relevância. A execução dessas viradas introduz não apenas a expectativa da passagem, mas também a criação de tensões rítmicas que rompem momentaneamente a regularidade estabelecida, reconfigurando a percepção do ouvinte e reacendendo o caráter performático do trecho. A imprevisibilidade desse gesto amplia o campo de possibilidades expressivas da percussão, que se afirma como núcleo articulador da estrutura, organizando os fluxos sonoros em constante diálogo com os demais instrumentos.

Figura 61 — Transição de seção – c. 36



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

Essas intervenções dos timbales revelam ainda o papel central da percussão no merengue, gênero no qual a energia do discurso musical não se limita à sustentação do pulso, mas se expande para a criação de contrastes e intensificações dramáticas. O timbre metálico e incisivo, ao se sobrepôr ao tecido rítmico do ostinato, irrompe como elemento de destaque e, ao mesmo tempo, como ponte que conduz a obra a novos patamares de densidade e vitalidade. A virada, nesse contexto, instaura um jogo entre previsibilidade e surpresa, em que o ouvinte é convocado a acompanhar um processo que não se desenvolve apenas pela linearidade, mas pela alternância entre tensão e resolução, característica essencial das práticas afro-diaspóricas.

O efeito dessas viradas torna-se ainda mais significativo quando associado à dimensão interacional. O diálogo entre percussão e demais instrumentos não se dá apenas em níveis métricos ou formais, mas também na esfera da performance coletiva, em que cada gesto rítmico abre espaço para a resposta e para a reinvenção do discurso musical. A atuação dos timbales nesse trecho evidencia, assim, o caráter processual e não fixo da forma, ressaltando a percussão como motor expressivo que organiza, transforma e renova a energia sonora em tempo real. Trata-se de recurso que reforça a corporeidade da execução, intensifica a experiência auditiva e mantém viva a dinâmica de tensão e repouso que sustenta a força comunicativa do *Quarteto Negro*.

Além disso, a interação entre a voz, o acompanhamento harmônico e os timbales não apenas intensifica a densidade musical, mas revela um processo de entrelaçamento sonoro no

qual cada camada ocupa lugar ativo na construção coletiva. A sobreposição de planos rítmicos e harmônicos estabelece um campo polifônico em que a voz, ao mesmo tempo que enuncia o fraseado melódico, adere à função rítmica por meio das síncopes e articulações percussivas. Essa característica evidencia a lógica polirrítmica do merengue, onde os diferentes estratos musicais se interpenetram sem hierarquia rígida, criando uma textura em permanente estado de tensão e resolução.

Figura 62 — Transição de seção – c. 60



Fonte: Elaborado pelo autor (2025)

A virada dos timbales, quando articulada com o discurso vocal e com a harmonia, não se restringe à marcação de passagens estruturais, mas atua como catalisador da energia sonora. Esse gesto percussivo projeta-se sobre o tecido musical como força de ruptura que reorganiza momentaneamente o fluxo, reafirmando a vitalidade rítmica característica do gênero. A imprevisibilidade desse recurso amplia a percepção do ouvinte, conduzindo-o a uma escuta atenta e participativa, em que a surpresa e a expectativa se convertem em componentes estéticos da experiência.

Ao integrar percussão, voz e harmonia em um mesmo plano interacional, o *Quarteto Negro* promove uma síntese que ultrapassa a simples justaposição de camadas. O resultado é a constituição de uma sonoridade que, ao mesmo tempo em que preserva a matriz afro-caribenha do merengue, incorpora elementos de invenção coletiva, reforçando a noção de obra processual. Assim, cada transição deixa de ser apenas mudança formal e se torna manifestação de uma estética da interação, marcada pela circulação de energia entre os

músicos e pela capacidade de transformar continuamente o material sonoro em experiência viva e compartilhada.

Estilisticamente, a obra integra a tradição do merengue afro-caribenho à estética do jazz modal brasileiro. O emprego de acordes sofisticados, como F#7(#11) ou E7(#9) (c.44–c.53), insere a obra no universo harmônico do jazz moderno. Simultaneamente, a persistência do padrão rítmico de merengue e a presença de vocalizes (c.60–c.72) preservam o caráter popular e dançante. Essa fusão estilística evidencia o projeto estético-político do *Quarteto Negro*, de valorizar heranças afro-diaspóricas e, ao mesmo tempo, inscrevê-las em um contexto contemporâneo.

As seções de improviso (c.65–c.84 e c.89–c.104) revelam a liberdade criativa dos intérpretes. O clarinete desenvolve linhas melódicas que exploram cromatismos e *blue notes*, enquanto a percussão intensifica a densidade rítmica com variações de acentuação. O baixo, ausente como instrumento, é substituído pela sustentação do violão, que cumpre papel harmônico e rítmico simultâneo. Essa configuração instrumental reforça o caráter coletivo da improvisação, típica das práticas musicais de matriz africana.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No âmbito desta pesquisa, foram analisadas as seguintes faixas: *Folôzinha*, *Sobre as ondas*, *Merengue*, *Festas da Xica*, *Zumbi (A Felicidade Guerreira)*, *Geisa* e *A Quelé Menina*, do álbum *Quarteto Negro*. Essas obras foram selecionadas por sua relevância estética, rítmica e histórica no contexto do álbum. Já as faixas *Semba*, *Brucutú* e *Taisho-koto* não fizeram parte da presente análise, permanecendo como objeto de estudos futuros, a serem desenvolvidos na continuidade desta investigação.

Percebe-se que os elementos musicais do álbum preservam de maneira notável resquícios de uma tradição musical afro-brasileira, mantendo-se vivo ritmicamente na cultural das músicas contemporâneas improvisadas através da extemporização. A análise revelou a consciência de inscrição de valores presentes nas textualidades audiotáteis, assim como sua relação com células rítmicas tradicionais africanas, evidenciando a racionalidade do gesto musical que se manifesta não de maneira intuitiva, mas a partir de uma lógica própria de inscrição de valores musicais no meio audiotátil de um corpo cultural. Este gesto musical racionalizado e concretizado na matriz audiotátil transparece em uma configuração isocircular, onde a recorrência de ciclos rítmicos sustenta o fluxo temporal.

No Ensaio I desta pesquisa de doutorado, realizou-se uma análise comparativa entre duas versões da música Bicho Papão (1976/1978). O estudo revelou referências aos modelos rítmicos do *Samba do Teleco-Teco*, *Barravento* e do *Partido Alto*. A abordagem rítmica apresenta uma natureza performática que transcende a matriz visual, explorando caminhos sugeridos pela extemporização. Ou seja, treze anos antes do lançamento do álbum *Quarteto Negro* (1987), já se observava na produção de Paulo Moura uma busca por modelos e referências extemporâneas, especialmente das matrizes rítmicas da cultura afro-brasileira.

No Ensaio II, foram aprofundadas as questões inerentes à interatividade do grupo e como buscaram se singularizar em duas obras, *Zumbi* e *Festas da Xica*. Três conceitos foram chaves: extemporização, *continuous pulse* e *participatory discrepancies*. Foi observado que o modelo figural do *Alujá de Xangô* permeia toda a obra, como demonstrado na análise, com destaque a introdução (A1.1) e o coda da obra (A3.7). O padrão do gã executado pelo Djalma cessa com a entrada da conga (A1.4), mas a regra típica dessa clave continua orientando a performance de Djalma e, consequentemente, do grupo. É possível sobrepor a célula rítmica do gã sobre o ciclo rítmico da conga e observar que há coerência, ou seja, o padrão inicial do gã é organizador do *groove* que perdura durante a execução. Diante da conceituação dos

termos e da transcrição e análise da obra, foi possível delinear um quadro geral de implicações dos conceitos na formatividade do grupo. Os principais dados obtidos na pesquisa referem-se à instanciação sonora de modelos rítmicos extemporizados, no nível superficial. Os padrões do Toque de Angola, em Festas da Xica, e do Alujá de Xangô, em Zumbi, foram fundamentais para o reconhecimento mútuo de regras culturais ativadas pela extemporização. Durante a análise, observou-se que a coerência morfológica está intrinsecamente ligada ao modelo rítmico. Especificamente em Festas da Xica, o Toque de Angola é reiterado três vezes em toda a obra, conectando as principais seções e conferindo-lhe coesão morfológica.

É importante mencionar que não foram encontradas partituras das obras gravadas no acervo de Paulo Moura. Em entrevista, Jorge Degas mencionou que não lia partitura e que Paulo Moura e Djalma Corrêa sempre lhe ensinavam os *grooves* “cantarolando”. Apesar dessa ausência de matriz visual, o grupo encontrou, na extemporização, formas de solucionar questões artísticas e criar suas regras de interação.

O álbum *Quarteto Negro* (1987) não deve ser visto apenas como um registro musical independente, relacionado a uma mera celebração do centenário da abolição, mas como a culminação de processos históricos, estéticos e educativos que permeiam a música afro-brasileira e, de forma mais ampla, a vivência da diáspora africana nas Américas. A obra surge em um período de grande agitação política e cultural, quando os movimentos negros estavam se esforçando para dismantelar a ideia da democracia racial e, por meio da arte, destacar a importância da negritude na formação da identidade brasileira.

A pesquisa mostrou que as formas do *swing* e do *groove*, conforme preconiza a TMA, longe de serem meramente recursos de estilo, funcionam como categorias de extrapolação do fazer artístico, subjetivo ou intersubjetivo, interligando corpo(os), gesto(s) e memória(s) coletiva(s). Nos termos de Caporaletti a extemporização emerge como recurso central de criação, possibilitando aos músicos reativar, ressignificar e reinscrever em outras formas fonográficas modelos rítmicos já internalizados (como o Toque de Angola e o Alujá de Xangô).

Um achado importante foi a confirmação da audiotatilidade como matriz formativa, já que não encontramos partituras no acervo dos artistas. A ausência de partituras e o relato de Jorge Degas sobre o aprendizado por meio da oralidade reforçam a primazia da escuta e do corpo na transmissão do conhecimento musical. Esse dado não apenas valida a pertinência da TMA como lente analítica, mas também contribui para desestabilizar concepções

eurocênticas que privilegiam a escrita como forma única de registro e legitimação da música.

Outro ponto que a tese ressaltou é que a obra deve ser lida também como um manifesto político. Lançado no ano que antecedeu o centenário da abolição, o disco dialoga diretamente com as demandas do Movimento Negro e se coloca como um marco de memória e resistência cultural afro-brasileira. Importante salientar que nos referimos ao movimento negro em sua dimensão simbólica, política e incontível, já que nasce de uma demanda coletiva e múltipla. Quando os artistas apresentam figuras como Zumbi dos Palmares, Folôzinha, Xica da Silva, e ao estabelecer um diálogo com gêneros afro-diaspóricos (merengue, jazz, blues, barravento, samba, partido-alto), o *Quarteto Negro* propôs ampliar a discussão sobre identidade e pertencimento. Essa escolha estética foi um ato deliberado de resistência, com a música servindo como um meio de denúncia do racismo estrutural e, simultaneamente, celebrando a memória coletiva negra. O álbum representou um posicionamento político-artístico: os artistas fizeram como fizeram porque tinham consciência do contexto histórico em que estavam inseridos. Suas trajetórias individuais já estavam marcadas pela luta contra os estigmas do racismo.

A fusão de linguagens, a valorização da oralidade e a centralidade do corpo no processo criativo foram escolhas que, além de valorizar a estética afro-brasileira, comunicaram uma mensagem clara: o negro não é objeto de representação, mas sujeito da criação.

Outro aspecto importante foi perceber que a indústria musical, embora se configure como um espaço de dominação capitalista, também cria fissuras que permitem a circulação de discursos contra-hegemônicos. O álbum, que foi gravado em um estúdio e por uma gravadora já estabelecida, serve como um exemplo de como a estrutura do mercado pode ser tensionada e utilizada para a promoção de valores de resistência.

Dessa forma, a pesquisa não só preenche uma lacuna acadêmica — visto que o *Quarteto Negro* não havia sido analisado como um tema coeso —, mas também sugere um modelo de análise que pode ser utilizado em outras obras audiotáteis, principalmente aquelas que se originam de contextos afro-diaspóricos.

Para finalizar, a tese reforça a necessidade de se entender a música enquanto situação social. O *Quarteto Negro* é mais do que o trabalho individual de quatro artistas; é uma manifestação conjunta de uma história repleta de escravidão, racismo estrutural e resistência. Com isso, o disco pode ser entendido como um manifesto sonoro, onde estética e política se entrelaçam para ressaltar o poder transformador da arte. O *Quarteto Negro* é, portanto, uma

síntese única entre o tradicional e o contemporâneo. Sua análise, com base na TMA, indica que a música audiotátil não é apenas uma matriz cognitiva, mas também um espaço de resistência e construção de identidades. Logo, o principal aporte desta tese reside em mostrar que, para se entender a obra de Paulo Moura e seus companheiros, é preciso transcender os limites da musicologia tradicional: é preciso articular som, corpo, história e política. O *Quarteto Negro*, portanto, se apresenta tanto como um registro sonoro da resistência negra no Brasil quanto como uma obra em aberto para diferentes leituras, atualizando-se no presente e apontando para o futuro da música brasileira.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra. **Arte e historicidade na estética de Luigi Pareyson**. Belo Horizonte: Síntese Nova Fase, n. 69, p. 193-206, 1995.

ADLER, Guido. **The scope, method and aim of musicology (1885)**: an English Translation with an historico-analytical commentary. In: Yearbook for Traditional Music, vol. 13, n. 1, p. 1- 21, 1981.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, Cleber José Bernardes. **A bossa nova instrumental**: o samba jazz pelo olhar de Paulo Moura. Editora Appris, 2021.

ALVES, Cleber José Bernardes. **Paulo Moura e a bossa nova instrumental**: análises e reflexões sobre práticas interpretativas e arranjos (1968-1969). Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

ANKU, Willie. Circles and time: A theory of structural organization of rhythm in African music. **Music Theory Online**, v. 6, n. 1, p. 1-8, 2000.

ANKU, Willie. Inside a master drummer's mind: a quantitative theory of structures in African music. **Trans. Revista Transcultural de Música**, vol 1, n. 11, 2007.

ANTUNES, Jorge. **Notação na música contemporânea**. Brasília: Sistrum, 1989.

ARAÚJO, Patrícia de Souza. Especificidades da técnica pianística nas músicas audiotáteis. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em Português, no 3, CRIJMA – IReMus– Sorbonne Université. Disponível em: <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audio-tactiles>. Acesso em: 10 dez. 2026.

ARAÚJO, Patrícia de Souza. La technique de pianistes de créativité audiotactile en trois perspectives. **RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles**, Cahier en Français, no 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université. Disponível em: <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audio-tactiles>. Acesso em: 10 dez. 2026.

ARAÚJO, Patrícia de Souza. Technique et créativité: quel rapport dans la musique? **RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotactiles**, Cahier en Français, no 3, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université. Disponível em: <https://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audio-tactiles>. Acesso em: 10 dez. 2026.

ARAÚJO, Patrícia de Souza. **Technique pianistique e creativite audiotactile**. Dissertação de Mestrado em musicologia sob orientação de Laurent Cugny. Faculté des Lettres. Sorbonne Université, 2018.

BAHIANA, Ana. **Música Instrumental: o caminho do improviso à brasileira.** (Orgs.) Ana Maria Bahiana, José Miguel Wisnick; Margarida Autran. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979.

BAHIANA, Ana; WISNICK, J. Miguel; AUTRAN, Margarida. **Anos 70: música popular.** Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979.

BAIA, Silvano Fernanes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999).** Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2011.

BARAKA, Amiri. **Blues people: negro music in white America.** New York: William Morrow, 1963.

BARRACLOUGH, Geoffrey. **Introdução à história contemporânea.** Zahar Editores, 1983.

BELLEST, Christian; & MALSON, Lucien. **Jazz.** Tradução: Paulo Anderson Fernandes Dias. Campinas: Papirus, 1989.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BERGEROT, Franck. **Miles Davis: introduction a l'ecoute du jazz moderne.** Paris: Éditions du Seuil, 1996.

BERLINER, Paul. **Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation.** Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** São Paulo: Autêntica, 2018.

BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BOHLMAN, Philip V. Musicology as a Political Act: **The Journal of Musicology**, vol. 11, n. 4, p. 411-436, 1993. Execução/Interpretação Musical: uma abordagem filosófica. *Belo Horizonte*, vol. 1, n. 1, p. 16-24, 2000.

BOHLMAN, Philip V. **World music: a very short introduction.** New York: Oxford University Press, 2002.

BORGES, Rodrigo Carvalho. **Um estudo sobre classificações físicas e perceptivas de timbres da escuta cotidiana, de sons sintetizadores e de noise music.** Belo Horizonte, 2013. 105f. dissertação de Mestrado em Engenharia Elétrica. Escola de Engenharia, UFMG, Belo Horizonte, 2013.

BOWIE, Andrew, 2009. **Jazz. An introduction to music studies.** Harper-Scott, J.P.E., Samson, Jim, ed: Cambridge, Cambridge University Press, p. 176-187, 2009.

BRAGAGNOLO, Bibiana. **A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas.** Simpósio Brasileiro de Pós- Graduandos em Música. Anais do IV SIMPOM. Rio de Janeiro, 2016.

BURGESS, Nadia. **A study of compositional techniques used in the fusion of art music**

with jazz and popular music. Tese de Doutorado. University of Sydney, 2014.

CAMPBELL, Patrícia. **Improvisation as Human Behavior.** In: **Musical Improvisation: Art, education and society.** (org): Gabriel Solis and Bruno Nettl. University of Illinois. CAMPBELL, Patrícia. Deep Listening to the Musical World. **Music Educators Journal**, vol. 92, n. 1, p. 30–36, 2005. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3400224>. Acesso em: 04 set. 2018. Acesso em: 10 dez. 2026.

CAPORALETTI, Vincenzo. “La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio”, in: V. Caporaletti (a cura di) Ring Shout- **Rivista di Studi Musicali Afroamericani**, vol. 1, n. 1, p. 77-112, 2002.

CAPORALETTI, Vincenzo et al. **Esperienze di analisi del jazz.** LIM-Libreria Musicale Italiana, 2007.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Ghost Notes:** issues of inaudible improvisations. In: Beyond Notes: Improvisation in Western Music in Eighteenth and Nineteenth Centuries. Editado por Rudolf Rasch. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em: 12 nov. 2018.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili:** Un paradigma per il mondo contemporaneo. 1. ed. Roma: Aracne, 2019.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Jazz e musique contemporaine:** pour une nouvelle approche critique. Tradução: Ludovic Florin. In: Chapitre in “Rencontres du jazz et de la musique contemporaine”, J-M. Court et L. Florin (dir.), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, p. 27-46, 2015. Disponível em https://www.academia.edu/37658752/Jazz_et_musique_contemporaine_pour_une_nouvelle_approche_critique?auto=download&email_work_card=download-paper. Acesso em: 28 out. 2020.

CAPORALETTI, Vincenzo. **La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines.** In: Musique Esthétique Sciences Société. Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines. Delator France. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em: 12 nov. 2018.

CAPORALETTI, Vincenzo. Milhaud. **Le boeuf sur le toit e o paradigma audiotátil.** In: Manoel A. Corrêa do Lago (Org.), O Boi no Telhado – Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês. São Paulo: Instituto Moreira Salles, p. 229-288, 2012.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Neo aumatic encoding:** phenomenological framework and operational patterns. In: Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Disponível em <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>, 2015. Acesso em: 12 nov. 2018.

CAPORALETTI, Vincenzo. Novas perspectivas interpretativas sobre as fontes de “Tiger Rag”. Tradução: Fabiano Araújo Costa e Patrícia de Souza Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em português, n. 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril, p. 1-33. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/4663fd6c>, 2018b. Acesso em: 10 dez. 2026.

CAPORALETTI, Vincenzo. **O processi improvvisativi nella musica**, Lucca, LIM, 2005.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Phenomenological and musical analysis**. Tradução: Brent Waterhouse. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em: 12 nov. 2018.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Some remarks on the epistemological bases for a musicology of popular music**. S/d. Disponível em: <https://unimc.academia.edu/VincenzoCaporaletti>. Acesso em: 12 nov. 2018.

CAPORALETTI, Vincenzo. **Swing and Groove**: sui fondamenti estetici delle musiche audiotattile. Libreria Musicale Italiana, 2014.

CAPORALETTI, Vincenzo. Uma musicologia audiotátil. Tradução: Fabiano Araújo Costa e Patrícia de Souza Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em Português, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018a, p. 1-17. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>. Acesso em: 10 dez. 2026.

CESCA, Sara Cecília. **Teoria della formatività**: reflexão sobre a invenção e a produção artística em diferentes contextos educativos. Tese de Mestrado. Universidade Estadual de 158 Rev, Bari: Laterza, 1945.

COBUSSEN, Marcel. **The field of musical improvisation**. Leiden University Press, 2017.

COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. In: COOK, Nicholas; EVERIST. **Rethinking Music**, New York: Oxford Univ. Press, p. 239–261, 1999.

COOK, Nicholas. **Changing the musical object**: approaches to performance analysis. In: Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads, ed. Zdravko Blazekovic. New York: RILM, forthcoming, p. 775-790, 2007.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto**: música e/enquanto performance. Tradução: F. Borém. Vol. 14. Belo Horizonte: Per Musi, 2006.

CORRENTINO, Diones *et al.* **Audiotatibilidade e invenção em frevo de Egberto Gismonti**. In: Anais da do XXIX Congresso da Anppom: Pelotas, 2019.

CORRENTINO, Diones. **Tendências expressivas e estruturas estilísticas na música de Egberto Gismonti – um estudo do choro 7 anéis**. Artigo apresentado como produto final para conclusão do Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiania. 2013.

CÔRTEZ, Almir. **Improvisando em música popular**: um estudo sobre o choro, frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 2012.

COSTA, Fabiano Araújo. **À l'écoute du 'lieu interactionnel-formatif**. In: Béatrice Ramaut-Chevassus & Pierre Fargeton (Orgs.). Écoute multiple, écoute des multiples. Paris, Éditions Hermman, coll. «Esthétique» (GREAM/CIEREC), vol. 7, p. 135-147, 2019. Disponível em https://www.academia.edu/40379411/ARA%C3%9AJO_COSTA_F_2019_%C3%80_1%C3%A9coute_du_lieu_interactionnel_formatif. Acesso em: 25 ago. 2021.

COSTA, Fabiano Araújo. **Audiotactile interactions**: transcultural artistry in jazz and world post-1969 music. Roma: Aracne. Coll. “Musicologie e Culture”. Em curso de publicação.

COSTA, Fabiano Araújo. e ARAÚJO, Patrícia de Souza. **O choro e outras fontes audiotáteis da música brasileira em 7 Anéis de Egberto Gismonti**: uma filologia groovênica. In: Lo choro brasileiro. Prospettive musicologiche e didattiche tra repertorio e prassi esecutive, Atti del Convegno Internazionale di Studi, [a cura di] Giovanni Guaccero e Nicolò Maccavino, Edizioni del Conservatorio di Musica “Francesco Cilea”, in corso di pubblicazione.

COSTA, Fabiano Araújo. Groove e escrita na Toccata em Ritmo de Samba no. 2 de Radamé Gnattali. Tradução: Patrícia de Souza Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em Português, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-23. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7ebd0ad3>, 2018a. Acesso em: 10 dez. 2026.

COSTA, Fabiano Araújo. Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução, Tradução: Patrícia de Souza Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em Português, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-33. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/86e90f9b>, 2018b. Acesso em: 10 dez. 2026.

COSTA, Fabiano Araújo. Notas sobre a experiência estética interacional nos grupos de Miles Davis em 1969: o projeto de ‘Bitches Brew’ e os concertos com o 3o Quinteto”. Tradução: Fabiano Araújo Costa e Patrícia de Souza Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em Português, n. 2, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Dezembro 2020, p. 1-20. Disponível em: https://api.nakala.fr/data/10.34847/nkl.cafbn6y9/46e2fde07d496a49c236c835a0a774dc9b75b_043. Acesso em: 4 set. 2018.

COSTA, Fabiano Araújo. **O problema da formatividade nos trabalhos de Umberto Eco**: origens, posicionamentos e uma leitura recente no campo da musicologia. In: Obras Abertas: Leituras de Umberto Eco. [Org]. Márcia de Oliveira Castro Jardim, David Ruiz Torres, Viviana Mônica Vermes, Elisa Ramalho Ortigão. PROEX Universidade Federal do Espírito Santo: Vitória, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/43717677/ARA%C3%9AJO_COSTA_F_2017_O_problema_da_formatividade_nos_trabalhos_de%C3%B3ricos_de_Umberto_Eco_origens_posicionamentos_e_uma_leitura_recente_no_campo_da_musicologia. Acesso em: 25 ago. 2021.

COSTA, Fabiano Araújo. Pluralité de “spuntos” et formativité audiotactile: un regar sur l’improvisation musicale collective. **Itinera – Rivista di Filosofia e di Teoria Dele Arti**, vol. 1, n. 10, Università Degli Studi di Milano, p. 216- 233, 2015a. Disponível em <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/6661>. Acesso em: 25 ago. 2021.

COSTA, Fabiano Araújo. **Poétiques du “Lieu Interactionnel-Formatif”**: sur les conditions de constitution et de reconnaissance mutuelle de l’expérience esthétique musicale audiotactile (post-1969) comme objet artistique. Tese de Doutorado em Musicologia, sob a orientação de Laurent Cugny. Université Paris-Sorbonne, 2016.

COSTA, Fabiano Araújo. **Remarques sur l’experience esthétique interactionnelle chez Miles Davis en 1969**: le project de “Bitches Brew” et les concerts avec le 3o Quintette. Epistrophy, n. 1, Jazz et Modernité/ Jazz and Modernity. Publicado em outubro de 2015b. Disponível em <http://www.epistrophy.fr/remarques-sur-l-experience.html?lang=fr>. Acesso em: 4 set. 2018.

COSTA, Fabiano, Araújo; CAPORALETTI, Vincenzo, Programa, Tradução: Fabiano Araújo Costa e Patrícia de Souza Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em português, no 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, p. 1-7. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/7d1ce753>, 2018.

CUGNY, Laurent. **Analyser le jazz**. Paris: Outre Mesure, 2009.

CUGNY, Laurent. Sobre três solos de Bill Evans e uma experiência de apropriação: um ensaio de análise energética, Tradução: Fabiano Araújo Costa e Patrícia de Souza Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em português, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, vol. 1, n. 1, p. 1-17. 2018b. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/44ea24dd>, Acesso em: 5 jan. 2026.

CUGNY, Laurent. Sobre uma recepção do jazz na França. Tradução: Fabiano Araújo Costa e Patrícia de Souza Araújo. **RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis**, Caderno em português. CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, vol 1, n. 1, p. 1-29. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/15e1f387>, 2018a.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. Sankofa. **Dicionário de Símbolos**, 2026. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sobre/>. Acesso em: 15 nov. 2025.

DOBBINS, B. **Improvisation: an essential element of musical proficiency**. *Music Educators Journal*, vol. 66, n. 5, p. 36–41, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3395774>. Acesso em: 05 mai. 2016.

DOMINGUES, Petrônio. **A nova militância negra: o Movimento Negro Unificado**. *Revista Estudos Históricos*, 2007.

DOBBINS, B. Improvisation: an essential element of musical proficiency. **Music Educators Journal**, vol. 66 n. 5, p. 36–41 (1980). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3395774>. Acesso em: 05 mai. 2016.

ECO, Umberto. **A definição de arte**. Tradução: Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Tradução: Giovanni Cutolo. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GOEHR, Lydia. **The imaginary museum of musical works**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GOEHR, Lydia. **The quest for voice: music, politics and the limits of philosophy**. Oxford, New York: Oxford University Press.

GOODMAN, Nelson. **The languages of art: an approach of a theory of symbols**. 2. ed. The Bobbs-Merrill Company, 1968.

GRYNBERG, Halina. **Paulo Moura: um solo brasileiro**. Casa da Palavra, 2011.

HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008.

INSTITUTO ANTÔNIO CARLOS JOBIM. Acervo Paulo Moura – **Portal Jobim**: acervo e memória de Tom Jobim. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Carlos Jobim, [s.d.]. Disponível em: <https://www.jobim.org/>. Acesso em: 25 out. 2024.

KEIL, Charles. Motion and Feeling Through Music. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 24, n. 3, p. 337-349, 1966.

KERMAN, Joseph. **Contemplating music**. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1985.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KORMAN, Clifford Hill. “Criss Cross”: Motivic construction in composition and improvisation. **Annual Review of Jazz Studies**, vol. 1, n. 2, p. 103-126, 1999.

KORMAN, Clifford Hill. COSTA, Fabiano Araújo. Contemplando a preparação para o imprevisível: notas sobre improvisação musical. **Música Popular em Revista**, vol. 7, n. 1, p. e020019-e020019, 2020.

KORMAN, Clifford Hill. Paulo Moura’s Hepteto and Quarteto: ‘Sambajazz’ as ‘Brazilological popular instrumental improvised music’. **Jazz Research Journal**, vol. 10, n. 2, p. 153-187, 2016.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEWIS, George. **Improvised music after 1950 – Afrological and Eurological perspectives**. In: *The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Daniel Fischlin, Ajay Hebe, ed., Middleton. Wesleyan University Press, p. 131-162, 1996.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Buckingham: Open University Press, 1990.

MIDDLETON Richard. **Studying Popular Music**. Open University Press. Buckingham, 1990.

MODESTO, Márcio; BERG, Sílvia Maria Pires Cabrera. **Aspectos de uma análise audiotátil aplicada à música brasileira**: o solo de Altamiro Carrilho em Degraus da Vida. Pelotas (RS): XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019.

MODESTO, Márcio; BERG, Sílvia. Expressividade audiotátil e práticas interpretativas do solista enquanto acompanhador: o caso de Altamiro Carrilho no LP Depoimento do Poeta (1970). **Música Popular em Revista**, Campinas, vol. 7, n. 1, 2020.

MONEZZI FILHO, Ronalde; FALLEIROS, Manuel. **Trajetória musical do saxofonista Paulo Moura**: a gafeira como caminho para uma improvisação brasileira. In: XXVII Congresso da Anppom-Campinas/SP. 2017.

MONSON, Ingrid. **Saying Something**: Jazz improvisation and interaction. Chicago University Press, 1996.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas**. São Paulo: Zumbi Editorial, 1959.

NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. **“Seguindo a canção” engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo. Annablume: Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

NATIEZ, Jean Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical 164 aplicada**. Tradução: Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NETTL, Bruno; SOLIS, Gabriel. **Musical improvisation: art, education and society**. [Org]: Gabriel Solis and Bruno Nettl. University of Illinois, 2009.

NETTL, Bruno; SOLIS, Gabriel. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

NETTO, Michel Nicolau. **Discursos identitários em torno da música popular brasileira**. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP, 2007.

NETTO, Michel Nicolau. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume, 2009.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PAREYSON, Luigi. **Verdade e interpretação**. Tradução: Sandra Neves Abdo e Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PAZINI, Uriel Moreira *et al.* **O discurso interpretativo de Paulo Moura no disco” Gafieira etc e tal”**. 2018.

PINHEIRO, Márcio. **Pérola negra**. AmaJazz, 13 ago. 2018. Disponível em: AmaJazz. Acesso em: 2 set. 2025.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2001.

SCHULLER, Gunther. **Musings: the musical worlds of Gunther Schuller – a collection of his**

writings. New York: Oxford University Press, 1986.

SILVA, Íris Fátima. Formatividade e Interpretação: **A filosofia estética de Luigi Pareyson**. Tese de Doutorado. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPB/UFPE/UFRN, 2013.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SPIELMANN, Daniela. **A contribuição interpretativa de Paulo Moura em “Tarde de chuva”**. *Música Popular em Revista*, v. 7, n. 1, p. e020011-e020011, 2020.

SPIELMANN, Daniela. A contribuição interpretativa de Paulo Moura em “Tarde de chuva”. *Música Popular em Revista*, v. 7, n. 1, p. e020011-e020011, 2020.

TAGG, Philip. Analysing **Popular music**: theory, method and practice, Disponível em: <http://www.tagg.org/articles/pm2anal.html>. Acesso em: 10 jul. 2016.

TAGG, Philip. **Everyday tonality**: towards a tonal theory of what most people hear. 2. ed. New York & Montreal: The Mass Media Music Scholars’ Press, 2014.

TAGG, Philip. Lettre ouverte sur les “musiques noire”, “afro américaines” et “européennes”. Tradução: Marie-Laure Boudreau; Martine Rhéaume et Philip Tagg. **Open Edition Journals**, vol. 1, n. 6/1-2, 2008.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Três compositores da música popular do Brasil**: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim – uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. 2001. 190p. Dissertação de Mestrado em Música. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ULHÔA, Martha T. de. Introduction. **Analysing popular sound**: an assessment of popular music studies in Brazil. In Id. *Et al* (Eds.), *Made in Brazil. Studies in Popular Music*, New York-London, Routledge, p. 1-12, 2015.

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Tradução: Leopoldo Waizbort. São Paulo: EDUSP, 1995.

DISCOGRAFIA E FILMOGRAFIA

ABDIAIS DO NASCIMENTO: uma biografia resumida. São Paulo: IPEAFRO. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em: 15 jan. 2022.

CORRÊA, Djalma; DEGAS, Jorge. **Brucutú**. In: QUARTETO NEGRO. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa B7, 1 min 22 s.

CORRÊA, Djalma. **Taisho-Koto**. In: QUARTETO NEGRO. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa B10, 6 min 42 s.

DEGAS, Jorge. **Sobre as ondas**. In: QUARTETO NEGRO. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa A2, 2 min 16 s.

DEGAS, Jorge; MOTTA, Zezé. **Semba**. In: QUARTETO NEGRO. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa A5, 4 min 17 s.

ESPECIAL TV CULTURA – década de 80 – Trio. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vk8abiipEYE>. Acesso em: 15 jan. 2022.

ESPECIAL TV CULTURA. Rio de Janeiro: Canal Cultne Acervo – década de 80. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vk8abiipEYE>. Acesso em: 15 jan. 2022.

GIL, Gilberto; SALOMÃO, Waly. **Zumbi (a felicidade guerreira)**. In: QUARTETO NEGRO. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa B6, 4 min 17 s.

GUIMA, Roberto. **Geisa**. In: QUARTETO NEGRO. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa B8, 5 min 8 s.

GUIMA, Roberto. **Pérola Negra**. [S.l.: s.n.], 1981. 1 disco sonoro (LP). Poema transcrito da contracapa.

LUZ, Djalma. **A Quêlé menina**. In: QUARTETO NEGRO. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa B9, 3 min 37 s.

MOURA, Paulo. *Depoimento Cliff Korman – parte 2*. [YouTube]. Rio de Janeiro: Halina Grynberg, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HsLZGUextoE&t=39s>. Acesso em: 21 jan. 2025.

MOURA, Paulo. **Festas da Xica**. In: QUARTETO NEGRO. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa A4, 7 min 36 s.

MOURA, Paulo. *Flávio Tambellini*. Rio de Janeiro: Totem Filmes, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rl0msanHTws&t=284s>. Acesso em: 20 jun. 2021.

RIBAS, Markus; AMARAL, Reinaldo. *Folôzinha*. In: **QUARTETO NEGRO**. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa A1, 4 min 28 s.

RIO AXÉ. Rio de Janeiro: Canal Cultne Acervo, 1984. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LwkY8Y_VR5Y&t=25s. Acesso em: 15 jan. 2022.

SÃO LUIZ, Adler. Merengue. In: **QUARTETO NEGRO**. *Quarteto Negro*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1987. Faixa A3, 3 min 2 s.

ANEXO A – DISCOGRAFIA DE PAULO MOURA

	Nome do Disco	Gravadora	Ano	Numeração
1	Moto Perpétuo	Columbia	1956	78 rpm
2	Sweet Sax	RCA/Victor	1958	-
3	Paulo Moura Interpreta Radamés Gnattali	Continental / Warner	1959	LP P3078 / CD 063011033-2
4	Escolha e Dance com Paulo Moura	Sinter	1959	LP
5	Tangos e Boleros	Chantecler	1962	LP
6	Paulo Moura Hepteto – Mensagem	Equipe / Atração	1968	99825 vinil / CD81923
7	Paulo Moura e Quarteto	Equipe / Atração	1969	CD81021
8	Fibra	Equipe / Atração	1971	CD81022
9	Pilantocracia	Equipe / Atração	1971	CD
10	Confusão Urbana, Suburbana e Rural	RCA	1976	103.0168 vinil
11	Choro na Praça – Waldir Azevedo, Zé da Velha, Abel Ferreira, Paulo Moura, Copinha e Joel Nascimento	Warner / Chappell	1977	KLP KM 5 / LP
12	ConSertão	Kuarup	1981	KLP-00819 vinil e CD
13	Clara Sverner / Paulo Moura	Selo Ergo / Emi Angel	1983	063422927
14	Mistura e Manda	Kuarup	1984	KCD-017
15	Brasil Instrumental	Banco do Brasil Musical	1985	TBUNI02
16	Gafieira Etc. & Tal	Kuarup	1986	KCD-024
17	Vou Vivendo	Emi-Odeon	1986	064422959 vinil
18	Quarteto Negro – Jorge Degas, Zezé Motta, Djalma Corrêa e Paulo Moura	Kuarup	1988	KLP-031 vinil e CD
19	Clara Sverner e Paulo Moura interpretam Pixinguinha	Sony Music	1988	CBS 177040
20	Dois Irmãos – Paulo Moura & Raphael Rabello	Caju Music	1992	517 259-2
21	Paulo Moura e Ociladocê interpretam Dorival Caymmi	Chorus / Biscoito Fino	1992	400.1225
22	Rio Nocturnes	Messidor	1992	CD 3.35.800.043
23	Instrumental no CCBB – Paulo Moura e Nivaldo Ornelas	Tom Brasil	1993	TBCCBB3
24	Cinema Odeon – Clara Sverner e Paulo Moura	Selo Ergo	1996	Não comercial
25	Paulo Moura e Wagner Tiso	Tom Brasil	1996	TBOC2

26	Paulo Moura visita Gershwin & Jobim – Rhapsody in Bossa (Relançamento) ‘Pra lá e pra cá – Paulo Moura trilha Jobim e Gershwin’	Pau Brasil / Biscoito Fino	1998	PB 0021 / BF838
27	Pixinguinha – Paulo Moura e Os Batutas	Rob Digital	1998	11-V195
28	Mood Ingênuo – Pixinguinha Meets Duke Ellington – Paulo Moura & Cliff Korman Duo	Jazzheads	1999	JH 1137
29	Fantasia Urbana para Saxofone e Orquestra Sinfônica	-	2000	Não comercial
30	K-Ximbles	Rob Digital	2001	RD 046

(continua)

(continuação).

31	Gafieira Dance Brasil / The Paulo Moura & Cliff Korman Ensemble	Almonds & Roses Music	2001	Sem numeração
32	Estação Leopoldina	Rob Digital	2002	RM015
33	El Negro del Blanco	Biscoito Fino	2004	BF-585
34	Dois Panos para Manga – João Donato e Paulo Moura	Biscoito Fino	2006	BF-643
35	Gafieira Jazz – Paulo Moura & Cliff Korman	Rob Digital	2006	RD100
36	Samba de Latada – Josildo Sá e Paulo Moura	Rob Digital	2007	RD103

Fonte: Spielmann (2008).

ANEXO B – TRANSCRIÇÃO

Link:

https://drive.google.com/drive/folders/152hCnfWv1nElUV6nB_69H2RcumuAuku1?usp=sharing