

JOÃO MARCELO ZANONI GOMES

“COISAS” DE MOACIR SANTOS

CURITIBA

2008

JOÃO MARCELO ZANONI GOMES

“COISAS” DE MOACIR SANTOS

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre. Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque

CURITIBA

2008

JOÃO MARCELO ZANONI GOMES

“COISAS” DE MOACIR SANTOS

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, pela comissão formada pelos professores:

Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR

Co-orientador: Prof. Dr. Rafael dos Santos
Instituto de Artes, UNICAMP

Prof. Dr. Rogério Budasz
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR

Curitiba, 02 de fevereiro de 2009

Dedico este trabalho à Luiza, minha “pitoca”, e a meus pais.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, serei sempre grato à pessoa que trouxe a música de Moacir Santos para minha vida, uma das figuras mais carismáticas e musicais que já pude conhecer, o contrabaixista Sizão Machado.

Pelo esforço imenso empregado na implementação e consolidação do Curso de Música da Universidade Federal do Paraná, e pela dedicação incondicional ao ensino de música, gostaria de agradecer em especial ao professor e amigo Rodolfo Coelho de Souza.

Pela disponibilidade em trocar idéias livremente sobre nosso tema afim, e pelo trabalho que muito me ajudou nesta trajetória, gostaria de agradecer ao Gabriel Improta. Agradeço também a Andrea Ernst Dias, que, assim como o Gabriel, procura estudar a música de Moacir Santos, e, também como Gabriel, foi solícita e não levantou barreiras ao conversar sobre Moacir.

Duas outras pessoas foram fundamentais ao longo do processo de criação desse trabalho, por acompanhar e incentivar minhas descobertas em relação à música de Moacir desde o início e, especialmente, ao me ajudar a acreditar no valor deste projeto. Por estes e outros motivos, agradeço muito aos grandes amigos Gabriel Gualano e Flaviana Martins de Lima.

Agradeço à Antônia Adnet e Joana Adnet, pois sempre que precisei, soube que podia contar com a ajuda delas para encontrar os caminhos que levariam ao encontro da obra de Moacir Santos.

A Zé Nogueira e Mário Adnet agradeço em especial pelo trabalho dedicado por eles à obra de Moacir Santos, sem o qual talvez hoje eu simplesmente desconhecesse a existência de tantas “coisas” maravilhosas feitas por Moacir.

À Lilian Nakahodo, Marcelo Oliveira, Luís Boursheit, Marjorie Crispin, Oliver Pellet, Fernando Lobo, Hely de Souza, Alex Figueiredo e Denis Mariano agradeço muito por terem topado a briga de estudar e tocar a música de Moacir Santos juntos. E viva o som!

Grande amigo e colega de estudos desde a graduação, com quem tenho contado em diversos sentidos há um bom tempo, agradeço em especial ao Felipe Hickmann.

Não poderia deixar de agradecer a meus orientadores: Rogério Budasz, que esteve ao meu lado desde o início e me ajudou a desenvolver boa parte desta dissertação e Norton Dudeque, que me trouxe a serenidade necessária na reta final deste trabalho.

Agradeço, ainda, a Rafael dos Santos, meu co-orientador e responsável por uma das maiores motivações que tive ao longo de todo este processo, quando fui de Curitiba a Campinas para conversar com ele, ainda antes de apresentar o projeto aqui em Curitiba, e voltei com a certeza de que a empreitada valeria a pena.

Por fim, agradeço a meus pais, por tudo que se pode agradecer, em especial pela paciência e incentivo incondicional ao que tenho feito.

RESUMO

Motivado pela alta qualidade da obra de Moacir Santos, por um lado, e pela escassez de material produzido sobre o compositor, o presente trabalho analisa a obra do “Maestro”, em especial a produzida nos anos próximos de 1965 em que foi lançado seu disco “Coisas”, objeto central deste estudo. Análise histórica e análise musical foram desenvolvidas, em busca do alcance de uma visão mais abrangente da trajetória de vida, estudos e produção musical de Moacir Santos.

ABSTRACT

Motivated both by the high quality of Moacir Santos’ work, and by the lack of studies about his music, this work analyses the “Maestro’s” production, specially in the years close to 1965, when the main object of this study, the Long Play “Coisas” was released. In order to achieve a wider vision of Moacir Santos’ life, studies and musical production, both musical and historical analysis were developed.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Motivo melódico A	72
Figura 2: Tema A	73
Figura 3: Tema B	75
Figura 4: Material para variação	75
Figura 5: Tema C	76
Figura 6: Célula rítmica A	77
Figura 7: Padrão rítmico A	78
Figura 8: Padrão rítmico B1	78
Figura 9: Padrão rítmico B2	79
Figura 10: Padrão rítmico da percussão	79
Figura 11: Padrão rítmico da percussão com melodia e acompanhamento (Tema A)	79
Figura 12:	80
Figura 13:	81
Figura 14:	82
Figura 15:	83
Figura 16: Transição entre Tema A e Tema B	83
Figura 17: Transição entre Tema A e Tema B na Seção 1	84
Figura 18: Tema B na Seção 2 de “Coisa nº 3”	84
Figura 19: Tema B – Frases 3 e 4	85
Figura 20: Tema B na Seção 1 de “Coisa nº 3”	85
Figura 21: Mudança de sentido melódico no fim do Tema A	86
Figura 22: Indicações harmônicas para a guitarra no Tema C	87
Figura 23: Tema C na Seção 1	87
Figura 24: Mudança no sentido melódico do Tema A final	88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Moacir Santos	15
1.1.1 Nordeste	15
1.1.2 Rio de Janeiro	16
1.1.3 Estados Unidos	19
1.1.4 Redescobrimento	26
1.2 Objetivos	28
1.2.1 Geral	28
1.2.2 Específicos	28
1.3 Revisão de Literatura e fontes	30
2 CONTEXTUALIZANDO <i>Coisas</i>	37
2.1 Introdução	37
2.2 A relação de Moacir Santos com a Bossa Nova	38
2.3 Baden Powell, os estudos de Moacir e a questão negra	41
2.4 Moacir Santos e o <i>Samba jazz</i>	46
2.5 O cinema	51
2.6 A Gravadora Forma	57
3 ANÁLISE DE “COISA Nº 3”	66
3.1 Introdução	66
3.2 Análise Musical	68
3.2.1 A forma musical	68
3.2.2 Características gerais das seções	69
3.2.3 Desenvolvimento melódico dos temas	70
3.2.4 O ritmo	76
3.2.5 Instrumentação	81
3.3 Conclusão	88
4 CONCLUSÃO	90

REFERÊNCIAS	93
1. Bibliográficas	93
2. Discográficas	96
3. Filmográficas	97
ANEXOS	99
1 Partitura de “Coisa nº 3”	100
2 CD Anexo: Índice de Faixas	110

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO

Meu contato inicial com a obra de Moacir Santos ocorreu no ano de 2005, em curso de curta duração ministrado pelo contrabaixista Sizão Machado, durante a Oficina de Música de Curitiba daquele ano. A proposta do curso era que fossem executadas algumas músicas por um grupo formado exclusivamente por contrabaixistas. Com o objetivo de selecionar tais músicas, Sizão Machado tocou para a turma alguns CDs que havia selecionado previamente. Entre estes CDs estava *Ouro Negro*, compilação de músicas de um compositor que eu e a maioria, senão a totalidade da turma, desconhecia: Moacir Santos. Deste CD, três músicas foram tocadas aos alunos, “Coisa nº 4”, “Coisa nº 5” e “Mãe Iracema”.

A primeira impressão ao ouvir cada música era de se estar ouvindo algo extremamente atual. Era possível identificar parte da variedade de estilos que compõem a música popular brasileira representada de maneira muito particular, executada por uma formação instrumental que ia além de fazer referência à sonoridade de *big bands* de Jazz e orquestras de gafieira, mas que incorporava de maneira original instrumentos musicais em geral pouco utilizados ou comumente relegados a um papel meramente ornamental, como o berimbau ou a kalimba. Além deste forte caráter de enraizamento na música popular brasileira que transparecia a cada músi-

ca ouvida, me chamou muito a atenção o acuro dos arranjos em que estas mesclas de ritmos e instrumentações se davam, e que aparentavam em um primeiro momento, grande simplicidade, mas que logo me convenceram de que tais músicas não haviam sido compostas por alguém que não tivesse realizado intenso estudo e prática musical.

Neste momento, me senti motivado a buscar músicas e discos de Moacir Santos, sendo que o primeiro a ser adquirido foi justamente *Ouro Negro*, em um quiosque situado no próprio local em que estava sendo realizada a Oficina de Música. Antes ainda de ouvir as 28 músicas de *Ouro Negro*, ao ler os textos contidos no encarte, comecei a ter alguma noção de quem era Moacir Santos e do que sua obra poderia representar. O texto de abertura do encarte iniciava-se assim:

Só mesmo o destino, com os vários nomes que tem, para transformar um negrinho do interior de Pernambuco, nascido menos de quatro décadas após a abolição da escravatura e órfão aos 3 anos de idade, em um dos músicos brasileiros mais reconhecidos, nacional e internacionalmente.¹

Órfão, sem haver realizado qualquer estudo musical formal até os trinta e poucos anos de idade, o primeiro maestro e arranjador negro da Rádio Nacional e professor de músicos do quilate de Baden Powell e João Donato, compositor de trilhas cinematográficas, e que por fim, já nos Estados Unidos, veio a gravar três discos pela *Blue Note Records* e a ser indicado ao *Grammy*. A trajetória de vida de Moacir Santos me deixou impressionado pela segunda vez em apenas um dia.

Apenas um fato me causou estranhamento ao ler este texto que abre o encarte de *Ouro Negro*, a afirmação de que Moacir era um dos músicos brasileiros mais reconhecidos nacionalmente. No início de 2005, havia ingressado no último ano do curso de música da Universidade

¹ LOPES, Nei. Encarte do CD **Ouro Negro**. Rio de Janeiro: MPB. 2001.

Federal do Paraná, e há certo tempo me dedicava a ouvir e tocar música popular brasileira instrumental, mas nunca havia ouvido falar de Moacir. Concluí que, ou meus estudos não estavam bem direcionados, ou Moacir não era tão conhecido assim.

Ao escutar as faixas dos dois CDs de *Ouro Negro*, e analisar o título das músicas, me chamou a atenção uma série de músicas intituladas “Coisas”, numeradas de um a dez. Me pareceu claro que tais músicas deveriam representar parte importante da obra do compositor, e tive mais certeza disso ao ler no encarte anexo ao CD, o seguinte comentário do próprio Moacir Santos:

Sempre tive o anseio em produzir músicas com a catalogação erudita, como por exemplo Opus 3, nº 1. Quando o Baden Powell foi estudar comigo e me convidou para participar do disco com o baterista americano Jimmy Pratt, na antiga Phillips, o engenheiro de gravação perguntou o nome da música e eu respondi: ‘isso é uma coisa’... Aí me ocorreu a idéia de numerá-las.²

A afirmação do desejo de Moacir de produzir músicas nos moldes eruditos levantou uma importante questão: Em que medida teria este desejo motivado o compositor a realizar estudos mais aprofundados em teoria musical e composição erudita? A impressão anterior de sofisticação dos arranjos das músicas de Moacir me levava a crer que tais estudos haviam realmente ocorrido, e que haviam tido importância fundamental no desenvolvimento de sua obra, o que não demorou a se confirmar.

Passei então a buscar o disco em que estas “Coisas” estariam, e ao adquiri-lo, à certeza de que as dez músicas representavam parte importante da obra do autor, acrescentou-se outra convicção ainda maior: o disco também intitulado *Coisas*, originalmente lançado em 1965, representava um marco na história da música popular brasileira, e um marco sem paralelos, de sonoridade rica, única, que dialogava com os mais diversos estilos de música popular nacional,

e este diálogo era feito com conhecimento e domínio técnico tão profundos que pareciam gerar um estilo muito particular que, de alguma forma, sugeria ter inclusive fortes influências da música erudita.

Muito contribuiu para que estas convicções ganhassem força, o texto originalmente publicado na contracapa do LP, e integralmente reproduzido no encarte do CD, escrito por Roberto Quartin, produtor responsável pela gravadora Forma, pela qual o disco foi lançado, que afirma constantemente a importância para a música popular brasileira da época, do lançamento de *Coisas*, por ser um contraponto à Bossa Nova e às canções de protesto que dominavam o cenário musical de então.

Foi também ao ler o encarte de *Coisas*, mais especificamente o texto de apresentação do CD, assinado pelos produtores Mário Adnet e Zé Nogueira, que vi relacionados os outros discos de Moacir. Ao adquirir estes outros LPs do compositor, certas questões foram surgindo e sendo respondidas; qual a trajetória percorrida por Moacir Santos nos Estados Unidos, com quem tocou, com quem estudou, enfim, quais foram suas atividades musicais. Mas uma questão permaneceu sem resposta: por que, se tantos grandes músicos demonstravam tamanha admiração e respeito por sua obra, ela era tão pouco conhecida e tocada no Brasil, especialmente onde moro, Curitiba. Nesta cidade foram raríssimas as pessoas, inclusive músicos profissionais, professores e estudantes de música, que demonstraram conhecer Moacir Santos. De modo geral, as pessoas nunca haviam ouvido falar dele, e quando muito, conheciam a “Coisa Nº 10”, que se revelava um tanto popular entre os músicos freqüentadores de rodas de Jazz.

O pouco conhecimento a respeito da obra de Moacir refletia-se também na escassez de material escrito sobre ele e nos dados controversos encontrados em fontes distintas, como a grafia de seu nome; muitas das fontes escrevem-no “Moacyr”, e a data e local de seu nascimento, que ora constava como 1926, ora 1924, e divergia entre algumas cidades do interior de

² *Ibid.*

Pernambuco. De qualquer maneira, alguns textos importantes surgiram ao longo deste processo em que busquei conhecer a obra deste compositor, e é com estes textos, que apresentarei em breve, que me proponho a trabalhar.

Creio ser fundamental neste ponto contextualizar brevemente o compositor e sua obra.

1.1 Moacir Santos

O maior clichê sobre Moacir Santos é começar citando o que Vinícius de Moraes diz sobre ele na parte falada de “Samba da Bênção”: “A bênção, maestro Moacir Santos, que não és um só, mas tantos”. Desse clichê não nos furtamos, mas talvez agora seja um bom momento para lembrar que a maior parte do que é lido por aí não vai muito além.³

1.1.1 Nordeste

Moacir Santos nasceu em 1926, na cidade de Serra Talhada, Pernambuco. O próprio Moacir relata que descobriu ao certo o local e data de seu nascimento tardiamente, em viagem que fez a Pernambuco, e durante a qual encontrou sua certidão de nascimento. Antes de Moacir Santos nascer, seu pai abandonou a família e, quando tinha 3 anos, sua mãe faleceu. Moacir foi então adotado por uma família que morava na cidade de Flores, onde viveria até os 14 anos de idade, e onde começou a demonstrar o seu interesse pela música. É freqüente encontramos em seus relatos a história de que, com aproximadamente dez anos, começou a freqüentar os ensaios da Banda Marcial da cidade de Flores. Inicialmente repreendido, insistiu em apare-

³ EVANGELISTA, Ronaldo. **Bizz entrevista Moacir Santos**. Revista Bizz, n. 197, Janeiro de 2006. São Paulo: Editora Abril, p.22

cer nos ensaios passando a ser aceito pelos membros da banda, com a condição de que cuidasse dos instrumentos durante os intervalos. Segundo Moacir, foi então que começou a aprender a tocar ‘todos’ os instrumentos da banda.

Com 14 anos, Moacir fugiu da casa onde morava, cansado de sofrer com os maus tratos dos pais adotivos. Iniciou-se então um período que se estendeu até os 22 anos, em que Moacir Santos viajou pelo nordeste *“acompanhando as cidades onde tinha banda tocando”*⁴, sendo que *“nesse tempo todo o único lugar que eu demorei mais de um mês – acho que foi um ano, foi – foi na Paraíba”*⁵.

O que me parece mais relevante com relação a este período de andanças que durou 8 anos no total, é a evidência de que a busca pela Música, por possibilidades de tocar em diferentes grupos e, conseqüentemente, acumular experiências musicais é que levou Moacir a tocar em bandas de algumas das cidades por onde passava, tocar em bandas de circo, na Banda da Polícia Militar da Paraíba e, finalmente, na Jazz Band da Rádio PRI-4 Tabajara, da qual se tornou regente em 1947.

1.1.2 Rio de Janeiro

Em 1948, já casado com Cleonice, com quem viveria até o fim de sua vida, Moacir chegou ao Rio de Janeiro, de onde só viria a sair em 1967. Não demorou a ingressar na Orquestra da Rádio Nacional, como instrumentista, tocando Sax Tenor. Foi neste momento que Moacir iniciou seus estudos formais em música. Acredito ser relevante mencionar um episódio relativamente conhecido, fundamental para a compreensão da dimensão que tais estudos tiveram em sua vida. É freqüentemente citado como o primeiro contato de Moacir com a técnica dodecafônica, durante o curso que fez com Ernst Krenek:

⁴ *Ibid.* p.24

No ano seguinte (1952), matriculou-se no Curso de Composição do Professor Ernst Krenek, realizado no Curso Internacional de Férias, em Teresópolis (RJ). O professor ministrou, na primeira aula, os preceitos e regras da Técnica dos 12 Sons, sistema criado por Arnold Schoenberg. Como o instrumentista não falasse inglês nessa época, Koellreutter, diretor artístico do curso, serviu de intérprete para a comunicação entre professor e aluno, que surpreendeu Krenek e Koellreutter ao compor, de imediato, uma música no novo método de composição.⁶

Não bastasse o compositor ter demonstrado tamanha facilidade em compreender e criar de imediato uma pequena peça dentro das regras do sistema dodecafônico, Moacir posteriormente veio a ter aulas com o próprio Hans-Joachim Koellreutter, de quem se tornou assistente. Além de Koellreutter, teve aulas também com os compositores eruditos Cláudio Santoro, José Siqueira, Guerra-Peixe, Paulo Silva, Virgínia Fiuza, João Batista Siqueira e Nilton Pádua.

Já no ano de 1951, Moacir Santos tornou-se o primeiro maestro e arranjador negro da Orquestra da Rádio Nacional, “(...) *furando a hegemonia – benigna – dos mestres Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicelli*”, como observa Ruy Castro. Tal atuação ocorreu ao longo de dezesseis anos, entre 1951 e 1967, interrompidos entre os anos de 1954 e 1956, período em que morou em São Paulo e atuou como regente da Orquestra da TV Record.

No final da década de 50 e princípio da década de 60, Moacir exerceu intensa atividade de docência, e teve entre seus alunos alguns importantes futuros nomes do movimento da Bossa Nova, e por este motivo é chamado por muitos de “Patrão da Bossa Nova”, expressão

⁵ Idem, *ibidem*. p.26

⁶ *Apud* FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60**. Rio de Janeiro. Gabriel Muniz Improta França, 2007. op. cit., p.29.

⁷ CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o samba-jazz dos anos 60**. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html>

que me parece gerar certa confusão a respeito da relação de Moacir com tal movimento, e sobre a qual falarei no subcapítulo 2.2, “A relação de Moacir Santos com a Bossa Nova”.

Paralelamente às suas atividades de regente e professor, Moacir trabalhou em gravadoras, fazendo arranjos e conduzindo orquestras, como a Orquestra da Copacabana Records, pela qual foi o arranjador do disco *Elizete interpreta Vinicius*, lançado em 1963. Pela gravadora Elenco, fez os arranjos de *Vinicius e Odete Lara (1963)* e do disco *Baden Powell swings with Jimmy Pratt (1963)*, marco importante na história de Moacir, como veremos no subcapítulo 2.3, “Baden Powell, os estudos de Moacir e a questão negra”. Foi responsável, ainda, pelos arranjos do disco *Você ainda não ouviu nada*, de Sérgio Mendes, também de 1963, marco importante do *samba jazz* e de outros discos que serão mencionados posteriormente. A importância dessas gravações, tanto na linguagem de Moacir Santos, como na consolidação dos gêneros da Bossa Nova e do Samba jazz, será tratada em detalhes neste estudo. Gostaria, porém, de adiantar desde já a relevância do fato de todos os discos mencionados acima datarem do mesmo ano.

Nesta mesma época, Moacir Santos escreveu trilhas para filmes ligados ao movimento do Cinema Novo, como *Gangazumba*, de Cacá Diegues, e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra.

De fato, os três anos anteriores a 1965 marcaram o período de mais intensa produção musical na carreira de Moacir. Atuando como instrumentista, arranjador, regente, professor e compositor, Moacir participou em “*alguns dos melhores discos lançados no país*”⁸ durante aquele período. Ruy Castro considera todas estas atividades exercidas por Moacir neste período, especialmente as trilhas para cinema e seus arranjos, como “*uma preparação para o Coisas propriamente dito.*”⁹ Creio ser esta uma afirmação muito precisa, e julgo ser importante ressaltar que à época do lançamento do disco, Moacir Santos já tinha 40 anos de idade, o que significa que já era um compositor com maturidade musical considerável.

⁸ *Ibid.*

⁹ Idem, *ibidem*.

Coisas foi o único disco de Moacir Santos gravado e lançado originalmente no Brasil, em 1965, pela pequena gravadora *Forma*. Esta gravadora ficou conhecida por sua atuação como divulgadora de artistas não inseridos no *mainstream*¹⁰ da música popular brasileira da época, como Eumir Deodato e Victor Assis Brasil. Foi ainda responsável pelo lançamento dos “Afro-sambas” de Baden Powell e Vinícius de Moraes, disco que parece ter relação íntima com Moacir Santos. Esta relação, e o papel da gravadora Forma no contexto musical brasileiro de então, serão abordados no subcapítulo 2.6, “A Gravadora Forma”.

Contendo dez composições de Moacir Santos, entre elas algumas de suas trilhas originais para cinema, o LP *Coisas* é até hoje uma importante referência quando se fala da sonoridade do *samba-jazz*¹¹, afirmação que julgo problemática e que será abordada em maior profundidade no subcapítulo 2.4, “Moacir Santos e o *samba-jazz*”.

Algumas das *Coisas* foram compostas originalmente para serem trilhas de filmes. “Coisa N°4”, “Coisa N°5” e “Coisa N°9”, por exemplo, integraram a trilha de *Gangazumba* (1963), de Cacá Diegues. Moacir também fez as trilhas de *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *Seara Vermelha* (1964), dirigido por Alberto D’Aversa, *O santo médico* (1964), de Robert Mazoyer, *O beijo* (1965), de Flávio Tambellini e *Amor no pacífico* (1970), de Zygmunt Sulistrowski. Foi justamente este último filme que levou Moacir Santos aos Estados Unidos pela primeira vez, para assistir à sua pré-estréia.

1.1.3 Estados Unidos

(...) pensava que o músico americano era de um planeta mais elevado,

¹⁰ O termo *Mainstream* aqui representa conjunto de artistas ligados aos gêneros musicais mais populares no Brasil no período de atuação da Forma, especialmente a Bossa Nova, a Jovem Guarda.

¹¹ Entende-se aqui como *samba-jazz* o gênero musical representado por grupos como Zimbo Trio, Tamba Trio, Rio 65, Os Cobras, e os grupos de J.T.Meirelles e Sérgio Mendes. O tema será abordado com mais detalhes no decorrer da dissertação.

quando eu ouvi o jazz na Paraíba. Mas, quando eu cheguei lá eu notei, bem mesmo, que o melhor músico do mundo está lá. Mas o pior do mundo está lá também. E trabalhando! Então, eu pensei, tem lugar para mim.¹²

Mais uma vez buscando novos horizontes onde sua música pudesse se desenvolver, em 1967, Moacir mudou-se definitivamente para os Estados Unidos. Creio que merece menção o fato de que nesta mesma época outros importantes músicos brasileiros, especialmente ligados à Bossa Nova e ao Samba jazz, deixaram o Brasil em uma espécie de êxodo em busca de campos mais férteis para a produção musical. No subcapítulo 2.6, “A Gravadora Forma”, este assunto será retomado.

De acordo com o texto publicado na contracapa de seu disco *Saudade (1974)*¹³, Moacir Santos a princípio estabeleceu-se em Newark, New Jersey, onde por oito meses dedicou-se ao estudo do idioma inglês. Mudou-se para a Califórnia em 1968, chamado por Sérgio Mendes, com quem gravou o disco *Sérgio Mendes' favourite things*, como percussionista, ao lado do pianista brasileiro João Donato¹⁴.

Por alguns anos, porém, a carreira solo do compositor no país não decolou. Duas de suas atividades, porém, devem ser mencionadas. Segundo consta, desde que se estabeleceu nos EUA, Moacir seguiu sua atividade como professor, que já realizava no Brasil, vindo inclusive, posteriormente, a se associar a *Music Teachers Association of California*¹⁵, no ano de 1977¹⁶.

¹² FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60**. Rio de Janeiro. Gabriel Muniz Improta França, 2007. p.149.

¹³ Escrito por Leonard Feather, autor de *The new encyclopedia of Jazz*, Horizon Press, 1960.

¹⁴ Informação disponível no site DISCOGS, base de dados de informações musicais com referências cruzadas entre artistas e discos: <<http://www.discogs.com/release/1172894>>

¹⁵ Associação de professores de música da Califórnia (MTAC).

¹⁶ ADNET, Mário; NOGUEIRA, José. **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. Pág. 10

¹⁶ *Ibid.*

A segunda atividade de Moacir neste primeiro momento, e sem dúvida a mais importante, foi como compositor de trilhas sonoras. Já no ano de 1968 Moacir participou da equipe de Henry Mancini, atuando como “compositor fantasma” (ghost writer). Exercendo esta função, Moacir era responsável pela criação ou desenvolvimento de composições musicais, porém, não tinha seu nome nos créditos dos filmes, constando nestes apenas o nome de Mancini. Exerceu, no ano de 1970, a mesma função na equipe do compositor argentino Lalo Schifrin. Há, inclusive, o boato de que Moacir Santos teria sido o compositor do tema de *Missão Impossível*, creditado a Schifrin. Isto é, porém, desmentido pelo próprio Moacir Santos, em entrevista concedida ao website Radiola Urbana¹⁷, em que afirma ter sim trabalhado na equipe do compositor, mas nega ter escrito o tema de *Missão Impossível*, afirmando inclusive, que no momento em que ingressou na equipe do compositor, a trilha já estaria pronta. Moacir ainda consta como compositor da trilha sonora de *Africa Erótica* (1970), ou *Jungle Erotic*, do mesmo Zygmunt Sulistrowski, que havia levado o compositor para os Estados Unidos pela primeira vez. O nome do compositor aparece uma última vez no filme *Final Justice* (1985), do diretor norte americano Greydon Clark, pela composição de uma música, creditada como “carnival music”, que efetivamente tem curta duração na película.

Merece menção ainda o fato de sua música “Nanã” ter sido gravada, no ano de 1971, pelo renomado pianista e compositor Gil Evans, em seu disco *Where flamingos fly*, do qual ainda participam os brasileiros Airto Moreira e Flora Purim, nos vocais e na percussão.

O estabelecimento definitivo de Moacir Santos nos EUA deve-se em grande parte à influência do renomado *jazzista* norte-americano Horace Silver. É da seguinte forma que Moacir relata ter conhecido Silver:

¹⁷ **O espírito de “Coisas”**. Entrevista concedida a Filipe Luna. Disponível em: <<http://www.radiolaurbana.com.br/index.asp?Fuseaction=Conteudo&ParentID=4&Menu=4&Materia=754>>

É uma história que tenho satisfação grande de contar. Eu estava morando em Los Angeles e tinha um amigo, que era chefe do departamento de correio e adorava o Brasil (...) Ele queria ir num lugar chamado Lighthouse. E quem ia tocar era o Horácio Silva (*sic*). (...) Aí me apresentei, o autor de “Naná”.¹⁸

Moacir ficou então amigo de Horace Silver, que o convidou “*para um jantar com o diretor artístico da Blue Note, e aí aconteceu. Ele me pagou um adiantamento imediatamente só pela palavra do Horácio Silva (sic)*”¹⁹. Moacir ainda relata que antes de firmar contrato com a *Blue Note Records*, havia a possibilidade de gravar um LP por outra companhia, disco que seria produzido por Henry Mancini, com quem já trabalhara, porém tal gravação não chegou a se concretizar.

Finalmente, em 1972, Moacir lança o primeiro dos três discos que viria a gravar pelo selo *Blue Note Records*, a maior gravadora mundial de *jazz* da época, *Maestro*, disco que chegou inclusive a ser indicado ao *Grammy*. É o primeiro disco de Moacir após *Coisas*, do qual possui sonoridade diferente, porém, assim como seu antecessor, segue dialogando com o *jazz*. Se a instrumentação notada em *Coisas* fazia referência direta à formação tradicional de *big bands*²⁰, *Maestro* apresenta diversificações instrumentais significativas, principalmente no uso do contrabaixo elétrico, piano elétrico e do órgão. O compositor toca saxofone barítono em apenas duas das oito músicas do disco, mas assume os vocais em cinco delas, o que não havia acontecido em momento anterior, e pode ser compreendido como um passo dado pelo compositor no sentido de se destacar do conjunto instrumental. A presença das vozes neste e nos discos

¹⁸ EVANGELISTA, Ronaldo. **Bizz entrevista Moacir Santos**. Revista Bizz, n. 197, Janeiro de 2006. São Paulo: Editora Abril, p.27.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Em *Coisas*, Moacir utiliza o que poderia ser considerada uma formação reduzida da *big-band* clássica, mantendo os instrumentos de base encontrados em *big-bands*: bateria, contrabaixo, piano e guitarra, e reduzindo o naipe de metais a um saxofone barítono, um saxofone tenor (ao invés de dois), um saxofone alto (ao invés de dois), um trompete (ao invés de quatro). Além disso, utiliza o vibrafone, a trompa e a flauta, não muito usuais nas *big-bands* tradicionais.

seguintes é, inclusive, uma das maiores diferenças com relação ao disco *Coisas*, puramente instrumental.

Outra característica marcante notada em *Maestro*, assim como em *Coisas*, é a forte presença dos improvisos, em sete das oito músicas do disco. Moacir também permite aos improvisadores vôos mais altos, como por exemplo na música *The mirror's mirror*. É a faixa que encerra o disco, na qual, sobre uma base percussiva, contrabaixo, piano elétrico e trombone improvisam intensamente. O único tema claramente identificável é o tema de “Coisa nº 3”, que, após breves citações, é desenvolvido apenas no quarto minuto de música.

O ano de 1972 já era o quinto ano em que Moacir Santos estava morando nos Estados Unidos. *Maestro* deixa claro que nestes cinco anos o músico esteve em contato direto com o jazz produzido naqueles anos, em especial o gênero *fusion*, pelo qual deixou-se influenciar ao compor e instrumentar as músicas presentes em *Maestro*, dotadas de certa pitada de *funk*, característica que se intensificaria nos discos seguintes. Creio que este disco é um marco importante na carreira do músico, como marco inaugural de uma nova etapa da qual outros três LPs ainda viriam a fazer parte.

Dois anos após o lançamento de *Maestro*, sai, também pela *Blue Note Records*, o disco *Saudade*, que segue a linha do anterior, com a presença de instrumentos amplificados e, principalmente, com o uso de vozes, que constam em sete das dez músicas do disco. Duas parcerias deste disco se destacam se levarmos em conta o período da produção de Moacir nos Estados Unidos. A primeira é a estabelecida com Jay Livingston e Raymond Evans, aqui presentes em “Kathy” e “What’s my name”. Tal parceria já havia acontecido nas músicas “Luanne” e “April child”, do disco anterior de Moacir, e reapareceria anos mais tarde no disco *As canções de Moacir Santos*, de 2006, na música “Wake up and smile”, inédita até então. Livingston e Evans realizaram várias parcerias com inúmeros artistas nos Estados Unidos, como por exemplo com a brasileira Flora Purim, que em seu disco *Butterfly Dreams*, de 1973, assina a música “Moon Dreams” com ambos. A dupla ainda participou de discos como *Starportrait* (1971), de Johnny Ca-

sh, com a música “Bonanza”, e assina as músicas “One hundred years from today” e “Golden earrings”, em parceria com Frank Sinatra.

A segunda parceria, e talvez a mais significativa em todo o período norte-americano, é a que se estabeleceu com Yanna Cotti, que já havia assinado a letra de “Nanã”, no disco de estréia de Moacir pela *Blue Note Records*. Em *Saudade*, a dupla assina as letras de “Early morning love”, “Off and on” e de “This life”. No disco seguinte, nenhuma das músicas seria assinada por Moacir e Cotti, porém, no seu disco *Opus 3 nº 1*, a parceria seria responsável por nada menos que cinco músicas.

Em *Saudade*, Moacir assina nove dos dez arranjos, deixando a música “The City of LA” a cargo de seu compositor, Mark Levine, que inclusive é responsável pelos pianos elétrico e acústico de todo o disco.

De 1975 é *Carnival of the spirits*, em que Moacir apresenta seis músicas inéditas, uma re-gravação de “Coisa nº 2” e uma versão de “Sampaguita”, música de Graham Dee, Jack Keller e Lora Kaine. Porém, ao contrário de *Maestro*, em que Moacir assinava o arranjo de 7 das 8 músicas, deixando apenas o arranjo de “Nanã” a cargo do também produtor Reggie Andrews, e de *Saudade*, em que assinava nove dos dez arranjos do disco, em *Carnival of the spirits*, o compositor é responsável pelo arranjo de apenas duas músicas, “Quiet Carnival” e “Anon”, deixando o arranjo das outras seis músicas a cargo de Dale Oehler, arranjador de discos de artistas como Al Jarreau, Freddie Hubbard, Bobby Hutcherson, Joni Mitchel e Marvin Gaye, que, em *Carnival of the spirits*, exerceu também a função de produtor do disco. Assim como em *Maestro*, Moacir dedica-se mais aos vocais, em três das oito músicas, do que ao saxofone, neste caso o saxofone alto, tocado pelo compositor em apenas duas músicas do disco.

Em 1978, Moacir Santos lançou o LP *Opus 3 nº 1*, quarto e último disco a ser lançado pelo compositor nos Estados Unidos. Ao contrário dos outros três LPs, *Opus 3 nº 1* não saiu pela *Blue Note Records*, e sim pelo selo *Discovery Records*.

O texto da contracapa do LP é assinado pelo próprio Moacir, e traz uma afirmação interessante, de que este seria seu quarto disco nos Estados Unidos, e, ao mesmo tempo, o primeiro. A afirmação é justificada por Moacir com o argumento de que suas músicas estariam sendo finalmente compreendidas. O fato que o leva a apresentar tal argumentação, e que também está relatado na contracapa do disco, é que em 1969 Moacir Santos havia sido apresentado ao produtor musical Albert Marx pela pianista de jazz e amiga pessoal de Moacir, Clare Fisher. Tendo Albert Marx gostado muito das composições de Moacir, levou-o a estúdio e gravou algo entre oito e dez músicas do compositor, porém, Marx não obteve sucesso ao tentar lançar tais músicas em um álbum, e, segundo Moacir, *“pelo que pude compreender, isto se deveu aos ritmos muito estranhos que compõem a maioria de minhas músicas”*²¹.

Nove anos após a gravação destas músicas, e após os três álbuns lançados pela *Blue Note*, sete destas músicas foram incluídas no disco *Opus 3 nº 1*, que ainda apresentaria três novas gravações realizadas no ano de 1978, sob a produção de Albert Marx, dono da *Discovery Records*. As gravações realizadas com nove anos de diferença misturam-se bem no disco, apesar de terem sido realizadas em estúdios e com músicos distintos. Vale a menção da presença de um certo percussionista “João Donat” (*sic.*), na formação musical de 68, mesmo ano em que Moacir havia gravado as percussões de *Sérgio Mendes’ favourite things*, ao lado do pianista João Donato.

A relevância da parceria estabelecida entre Moacir Santos e a letrista Yanna Cotti já havia sido mencionada anteriormente, porém, vale ressaltá-la neste momento. Moacir conclui seu texto publicado na contracapa de *Opus 3 nº 1* da seguinte maneira.

²¹ SANTOS, Moacir. **Opus 3 nº 1**. Contracapa do LP. Los Angeles, 1978. “As I understood, it was due to the very strange rhythms which are the components of most of my music.”

Como eu já afirmei anteriormente em entrevistas, concertos, etc. eu preciso dizer aqui novamente que as letras da Srta. Yanna Cotti concederam à minha música sua cidadania americana.²²

Era o compositor afirmando a importância da parceria com Cotti, mas acima de tudo, afirmando aos 52 anos a identidade musical de seu trabalho.

Foi apenas em 1985 que Moacir Santos retornou ao Brasil. Sua vinda ao país foi passageira, pois realmente não expressou em momento algum o desejo de morar novamente no país. Veio ao Brasil convidado para abrir, ao lado de Radamés Gnattali, com quem havia trabalhado na época em que foi maestro e arranjador na Rádio Nacional, o *1º Free Jazz Festival*, realizado no Rio de Janeiro, do qual ainda participaram importantes músicos como Chet Baker e Joe Pass.

1.1.4 Redescobrimento

Em 2001, os produtores musicais e instrumentistas Zé Nogueira e Mario Adnet deram início a uma série de eventos que foram em grande parte responsáveis por um reconhecimento tardio da obra de Moacir Santos no Brasil. A primeira dessas iniciativas foi a regravação de parte da obra do Maestro e a compilação da coletânea composta por dois CDs intitulada *Ouro Negro*. Para que este lançamento fosse possível, foi necessário transcrever as dez faixas de *Coisas*, todas incluídas na compilação de 2001, pois as grades orquestrais dos arranjos escritos por Moacir e gravados no disco de 1965 haviam sido perdidas após a venda do selo *Forma*, pelo qual *Coisas* havia sido lançado.

Em 2004, a dupla de produtores foi responsável pelo relançamento em CD do disco *Coisas*, ocasião em que Ruy Castro escreveu²³:

²² *Ibid.*

Coisas só agora volta ao lugar de onde nunca deveria ter ficado ausente: as prateleiras das lojas. E volta com uma força, uma originalidade e uma beleza que, se se disser que foi gravado ontem, ninguém terá razão para duvidar.

Em 2005, Zé Nogueira e Mário Adnet produziram simultaneamente um CD com músicas inéditas de Moacir, intitulado *Choros & Alegria*, e três *songbooks* contendo as partituras das obras incluídas nos discos *Coisas*, *Ouro Negro* e *Choros & Alegria*. É relevante mencionar ainda que as grades orquestrais completas das dez músicas do disco *Coisas* foram publicadas integralmente no *songbook* deste disco. Ainda no ano de 2005, a dupla foi responsável pelo lançamento de um DVD gravado ao vivo, em concerto realizado em São Paulo, intitulado *Ouro Negro*, contendo 16 das 28 músicas que constavam no CD homônimo.

Todas estas realizações, devidas em grande parte ao esforço de Mário Adnet e Zé Nogueira, serviram também como uma espécie de reconhecimento tardio da obra de Moacir Santos no Brasil. Não se fala aqui em reconhecimento pela grande massa, mas não há quaisquer dúvidas de que devido a este esforço sua obra alcançou um número significativo de pessoas que simplesmente a desconheciam até então.

Creio ser importante mencionar que durante este período recente em que sua obra foi resgatada, Moacir Santos esteve diversas vezes no Brasil, acompanhando as gravações de *Ouro Negro*, *Choros & Alegria* e, por último, *As canções de Moacir Santos*, interpretadas pela cantora Muiza Adnet. Moacir chegou inclusive a cantar em algumas faixas destes discos. O compositor também participou de alguns dos shows realizados e da gravação do DVD *Ouro Negro*, em que é possível vê-lo visivelmente emocionado e satisfeito com o acolhimento que recebera. É como se a etapa tão esperada, de reconhecimento mais significativo de sua obra, houvesse final-

²³ CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o samba-jazz dos anos 60**. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html>

mente chegado. Após as gravações com Muiza Adnet, Moacir voltou aos Estados Unidos, onde veio a falecer em Agosto de 2006.

Após estas iniciativas, devidas em grande parte a Zé Nogueira e Mário Adnet, surgiram algumas outras iniciativas locais, como o “Projeto Coisa Fina”, em São Paulo, e o projeto “Bluishmen: Uma homenagem a Moacir Santos”, em Curitiba, e músicas de Moacir passaram a ser mais facilmente ouvidas sendo executadas por novos artistas brasileiros, como o guitarrista Chico Pinheiro. Porém, ainda são escassas as produções escritas que abordam criticamente a obra do Maestro, dentro e fora do ambiente acadêmico.

1.2 Objetivos

1.2.1 Geral

O objetivo geral deste estudo é contribuir para uma melhor compreensão do papel exercido por Moacir Santos como arranjador, compositor, instrumentista e professor, ao relacionar o músico com seus pares e movimentos musicais da época em que viveu no Brasil, e apontar em linhas gerais características relevantes do período norte-americano de sua produção.

1.2.2 Específicos

Ao tomar o disco *Coisas* como objeto principal, abordando especialmente o período que abrange os anos de 1963, 1964 e 1965, em que o compositor teve grande volume de produção, e que culminou com o lançamento do referido disco.

O presente trabalho, pretende responder às seguintes questões básicas:

1. Sob que aspectos *Coisas* representaria uma síntese do pensamento musical de Moacir Santos até o momento em que foi lançado?
2. Como os estudos de Moacir Santos em música erudita se refletem na música que compôs?
3. De que modo o compositor pode ser relacionado com os movimentos da Bossa Nova e do Samba jazz?
4. Com que artistas Moacir Santos manteve contato mais estreito e que frutos foram gerados nessas parcerias?
5. Qual a relação das trilhas sonoras compostas por Moacir, em especial para os filmes *Ganga Zumba*, *Os Fuçis* e *Seara Vermelha* com o disco *Coisas*?
6. Qual o papel das gravadoras “Forma”, “Festa”, “Elenco” e “Copacabana” na consolidação de determinados artistas e gêneros musicais brasileiros, e como estas gravadoras se “inventaram” no cenário musical da década de 60?

Se todas as atividades que exerceu como professor, arranjador, compositor e instrumentista podem realmente ser compreendidas como uma espécie de preparação para o *Coisas*, como afirmou Ruy Castro, o disco pode então ser tomado como uma obra na qual está sintetizado o pensamento musical de Moacir Santos no período que antecedeu a seu lançamento.

De fato, especialmente em relação ao *Coisas*, muito se fala a respeito da linguagem harmônica particular do compositor, do uso da polirritmia de origens africanas em seus arranjos e da forte presença de elementos da música popular brasileira e latina em suas músicas, além da habilidade com que Moacir constrói seus arranjos e resolve suas orquestrações. A análise a ser desenvolvida no presente estudo buscará discutir e compreender algumas destas características.

O disco *Coisas* justifica-se como objeto central deste estudo por ser entendido como a síntese do pensamento musical de Moacir Santos. A partir dele, questões relativas à sua formação, à sua experiência profissional anterior e aos movimentos musicais de sua época podem ser abordadas.

1.3 Revisão de literatura e fontes

No que toca ao campo da crítica musical e estudos musicais acadêmicos, poucos textos foram escritos tendo Moacir Santos como objeto central. Na maior parte, o que se observa é a inclusão passageira de seu nome em trabalhos generalistas sobre a música popular brasileira dos anos 60, nos quais raramente o compositor e instrumentista é objeto central de discussão. Esse quadro contrasta com o crescente reconhecimento da importância de sua obra, especialmente por parte de músicos e críticos musicais, embora ainda muito pouco estudada no Brasil.

Sem dúvida, o material acadêmico de maior relevância e conteúdo disponível atualmente é a dissertação de mestrado “*Coisas*: Moacir Santos e a composição para a seção rítmica na década de 60”, escrita por Gabriel Improta e defendida em 2007 na UNI-RIO (RJ). A dissertação de Improta divide-se em três partes. Na primeira, é realizada a contextualização da obra de Moacir Santos e da MPB, com foco na década de 60, ressaltando a valorização da cultura negra no período referido. Na segunda, define-se composição e arranjo para seção rítmica, fazendo-se inclusive menção a compositores de época anterior a Moacir com o intuito de melhor demonstrar as inovações trazidas por ele. Por fim, há a análise de três das “Coisas”, “Coisa nº 1”, “Coisa nº 2” e “Coisa nº 5”, com enfoque na escrita de Moacir Santos para a seção rítmica.

O resultado do estudo é conclusivo ao demonstrar o grau de interdependência existen-

te entre a composição e o arranjo de “levadas”²⁴ rítmicas por parte de Moacir Santos e a composição e arranjo para as seções melódico-harmônicas nas obras escolhidas.

Em parte, a metodologia desenvolvida por Improta, constituída fundamentalmente por contextualização histórica do compositor e análises musicais, serviu de alguma inspiração para o trabalho realizado na presente dissertação. Contudo, por não ser objeto central de seu estudo, Improta não se concentrou em pesquisar a inserção de Moacir nos movimentos musicais da música popular brasileira durante o período estudado, nem procurou analisar as repercussões imediatas de sua obra em outros círculos, aspectos que foram abordados na presente dissertação. Da mesma forma, a importância das análises musicais para o trabalho de Improta é maior do que na presente dissertação.

Fora do universo acadêmico, algumas críticas musicais foram escolhidas para fundamentar a presente dissertação. A primeira delas foi originalmente publicada na contracapa do LP *Coisas*, e é escrita por Roberto Quartin, produtor da gravadora Forma, pela qual o disco foi lançado. Da mesma época, escolhi uma crítica do disco *Coisas*, reproduzida na página 25 do *songbook Coisas*, de autor e origem desconhecidos. Considerei significativa a utilização deste texto porque faz menções à indústria musical da época que são de grande valia para relacionar o disco de Moacir Santos com o período em que foi lançado.

Outra crítica reproduzida no *songbook Coisas*, intitulada “Música de Ritmo e Paixão” e também de autor desconhecido, foi escolhida. Neste texto, é abordada a atividade de Moacir Santos como professor, sua participação como arranjador e compositor de algumas faixas do disco *Elizete interpreta Vinícius*, mas, em especial, analisa a trilha composta pelo compositor para o filme de estréia de Cacá Diegues, *Ganga Zumba*.

²⁴ Definida por Improta da seguinte maneira: “fórmula ritmo-harmônica com função de acompanhamento. *Batida* é um sinônimo muito usado de *levada*.”

Já mais recentes, foram escolhidas quatro outras críticas. Um texto que Ruy Castro escreveu originalmente para o jornal *O Globo*, na época do relançamento de *Coisas* em CD, disponível no site da *Agenda do Samba & Choro*. Uma crítica escrita por Tárík de Souza e intitulada “De volta às melhores coisas da vida”, originalmente publicada no jornal *O Globo*, na mesma época que a crítica de Ruy Castro. E, as críticas de Hugo Sukman e de Zuza Homem de Melo, que foram escritas especialmente para a publicação do *songbook Coisas*.

A escolha destes textos deve-se a dois fatos: o primeiro, por serem estes alguns dos raros materiais que enfocam o objeto de estudo dessa dissertação; e, o segundo, pela afinidade de grande parte das idéias destes textos com as minhas.

Gostaria de assinalar a existência de pontos divergentes entre os textos escolhidos e entre eles e o que se desenvolve na presente dissertação. Essas divergências foram levantadas e discutidas em vários momentos do estudo em que considereei sua pertinência. Espero que, ao selecionar e trabalhar justamente com os trechos com os quais mais me identifiquei, o posicionamento da presente dissertação revele-se claramente.

Em sua crítica, Ruy Castro afirma que “*Moacir era e é um músico completo, que se abeberou de toda a tradição clássica européia, apenas fazendo-a curvar-se à sua orgulhosa negritude.*”²⁵ O texto de Ruy Castro ainda menciona alguns fatos importantes, como o de que “*Moacir Santos não era um músico ‘de direita’ ou ‘de esquerda’, mas apenas um músico (...)* Pois aconteceu que Moacir Santos, despolitizado como era, também teve de marchar para uma espécie de auto-exílio nos Estados Unidos.”²⁶ Essa falta de interesse pela política, que parece ter influído para que Moacir saísse do país, pode também ajudar a explicar a razão pela qual Moacir não conseguiu maior projeção com seu trabalho realizado no Brasil.

²⁵ CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o samba-jazz dos anos 60.** Disponível em: <www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html>

²⁶ *Ibid.*

Além desses textos, é importante mencionar a entrevista de Moacir Santos contida na revista *Bizz* n.197, pelo jornalista Ronaldo Evangelista. Nesta entrevista há algumas informações importantes, com caráter de revelações, como a de que "*algumas coisas viraram Coisas depois de feitas*"²⁷, o que deixa claro que o disco é, pelo menos em parte, uma compilação de composições pré-existentes de Moacir Santos.

Em todos esses textos, embora existam afirmações semelhantes a respeito da qualidade da música de Moacir Santos, não ocorrem análises mais aprofundadas de sua obra. São todos textos curtos, que contêm por vezes uma considerável concentração de informações, porém não se alongam sobre nenhum aspecto da obra de Moacir.

Vale destacar que ao longo do processo de pesquisa deste trabalho, tomei contato com "A Coleção Rádio Nacional", que abriga parte do acervo histórico da emissora que durante mais de vinte anos, nas décadas de 40 e 50, foi líder absoluta de audiência, durante a "Época de Ouro" do rádio brasileiro. O texto institucional do Museu da Imagem e do Som, que abriga a coleção, a descreve da seguinte maneira:

O acervo é constituído de discos, roteiros de programas escritos por importantes nomes do Rádio Brasileiro, como Almirante, Renato Murce, Paulo Tapajós, Fernando Lobo e Max Nunes, além de partituras de grandes orquestras assinadas por maestros e arranjadores famosos como Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Lúcio Panicali, Léo Peracchi e Moacyr Santos (*sic.*).²⁸

Este acervo contém os quase quatrocentos arranjos de Moacir feitos no período em que ele foi um dos regentes da orquestra. Através do site do Museu da Imagem e do Som, é

²⁷ EVANGELISTA, Ronaldo. **Bizz entrevista Moacir Santos**. Revista Bizz, n. 197, Janeiro de 2006. São Paulo: Editora Abril, p.27.

²⁸ Site do MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/>>

possível ter acesso às primeiras páginas digitalizadas de vários desses arranjos.

Levando-se em conta a importância que a Rádio Nacional teve, podemos supor que esses arranjos estivessem em consonância com as tendências musicais da época, sobre as quais é provável que tenham exercido considerável influência, visto o alcance e influência desta rádio no período mencionado.

Contudo, a análise desta produção não foi objetivo do presente trabalho, que se propõe lidar com o material musical contido no disco *Coisas*, apenas. Creio ser importante, contudo, ressaltar a importância e o volume da produção de Moacir como arranjador da Rádio Nacional, e julgo ser incontestável a afirmação de que esta produção deve ter sido a que mais contribuiu no sentido de consolidar o estilo musical de Moacir antes da composição de *Coisas*.

No que toca à análise musical desenvolvida no terceiro capítulo deste trabalho, foram consideradas algumas abordagens analíticas possíveis. Devido ao fato do disco *Coisas* ter caráter de música popular, foi considerada a possibilidade do uso da análise musemática, proposta por Philipp Tagg em sua conferência *Para que serve um musema? Antidepressivos e a gestão musical da angústia*. Esta abordagem analítica propõe:

(...) identificação de significantes e significados com base nos dois tipos de consistência demonstrável. [1] interobjetiva ou intertextual, isto é, a mesma ou similar estrutura (designada neste estágio de pesquisa em termos construcionais) usados em diferentes trabalhos por diferentes músicos pertencendo à mesma cultura musical básica; [2] o mesmo ou similar fenômeno paramusical conectado por diferentes indivíduos, pertencendo à mesma cultura musical básica, e às mesmas ou semelhantes estruturas musicais.²⁹

Como estas análises objetivam identificar alguns dos processos composicionais de Moacir Santos através de suas músicas, e não exatamente identificar aspectos que pudessem relacioná-lo diretamente a determinada corrente musical, a abordagem proposta por Tagg não foi

²⁹ TAGG, Philip. **Para que serve um musema**. Conferência apresentada ao V Congresso da IASPM-LA. Rio de Janeiro, 2004.

escolhida.

Outro método de análise considerado foi o estudo das tópicas em música brasileira praticado por Acácio Piedade. Este estudo dedica-se, de modo semelhante ao proposto por Tagg em sua análise musemática, a encontrar “*unidades musicais do discurso (motivos ou frases melódicas e/ou rítmicas, seqüências harmônicas, etc.)*”³⁰ semelhantes, em determinados gêneros musicais. Piedade propõe os seguintes conjuntos de tópicas: ¹Brejeiro – relacionado “*a figura do malandro na cultura carioca e brasileira em geral*”³¹, e encontrada comumente no Choro; ²Época de ouro; “*onde reinam maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras*”³², também encontradas, em parte, em choros; e, ³Nordestino, em que identifica características musicais daquela região, como o ritmo do baião e o uso da escala mixolídia.

Foram lidos dois textos de Acácio, *Análise musical e música popular brasileira: em busca de tópicas*, e *Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro*, escrito por Acácio em parceria com a orientanda Marina Beraldo, texto que dedica-se à análise de trechos de improvisações de jazz brasileiro. Muito embora em algumas das composições de Moacir Santos esta abordagem pudesse identificar elementos musicais dentro das classificações propostas em ambos os artigos, por motivo semelhante ao apresentado com relação a não-escolha de Philip Tagg como suporte teórico, o uso da análise de tópicas foi descartado neste trabalho.

A análise estilística proposta no livro *Guidelines to Style Analysis*, de Jean la Rue foi também considerada, porém, mostrou-se insuficiente para o aprofundamento de questões relativas a estruturação musical de “Coisa nº 3”, em especial no que diz respeito ao desenvolvimento de motivos e a construção de frases. Por este motivo, seu uso foi descartado neste trabalho.

O livro *Fundamentos da composição musical*, de Arnold Schoenberg, foi usado como supor-

³⁰ PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Análise musical e música popular brasileira: em busca de tópicas**. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/pesquisa/Musica/Acacio%20-%20MU.pdf>>

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid*, *ibidem*.

te Teórico no que se refere à análise formal, à construção de frases e desenvolvimento de motivos por parte do compositor. Trata-se de uma abordagem extensamente aplicada à música erudita. Porém, acredito que devido ao nível de detalhamento e definição apresentado nas partituras escritas por Moacir Santos, que apresenta suas obras em forma “definitiva”, deixando poucos e bem definidos espaços para improvisos, tal abordagem era a mais adequada ao presente trabalho.

Tendo esta obra como suporte teórico, a música “Coisa nº 3” foi analisada, buscando demonstrar como o rigor composicional de Moacir Santos pode ser notado nesta composição, e, dialogando com os capítulos anteriores, procurando investigar de que modo os estudos em música erudita se evidenciam na obra do compositor.

Ainda no que toca às análises, é fundamental mencionar a importância do trabalho de Gabriel Improta, cuja análise de “Coisa nº 1”, “Coisa nº 2” e “Coisa nº 5”, foi uma constante referência e fonte de consulta.

CAPÍTULO 2

CONTEXTUALIZANDO *Coisas*

2.1 Introdução

É deste modo que Zuza Homem de Melo, no *songbook Coisas*, define o disco:

A obra musical do Maestro tem uma personalidade tão forte, um perfil tão original que, rigorosamente, não se encaixa em nenhum período da música popular brasileira de sua época. Nem de qualquer outra. (...) Enquanto nos anos 1960 a música brasileira que atraía o mundo era a Bossa Nova, o Maestro se dedicava a trilhas de cinema com sotaque afro que culminaram em 10 temas instrumentais dos mais intrigantes do cenário musical de então. (...) Os 10 enigmas estabeleceram a marca registrada do Maestro (...) As orquestrações na Rádio Nacional (...) os ensinamentos transmitidos a seus alunos (...) as inusitadas combinações de timbres (...) as andanças atrás e dentro dos sons de bandas, circos e rádios do nordeste de sua origem, eram peças que pela primeira vez se juntavam num quebra-cabeça que se resolvia. (...) “Coisas Afro-Brasileiras” foi o mais desconcertante disco instrumental brasileiro dos anos 1960.³³

³³ MELO, Zuza de Homem. In: **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. p.13.

Esse texto traz considerações precisas a respeito do disco de estréia de Moacir Santos, de seu autor e da época em que foi feito. Lançado no Rio de Janeiro, no ano de 1965, pelo selo *Forma*, do produtor carioca Roberto Quartin, *Coisas* foi o único disco que Moacir Santos lançou originalmente no Brasil.

Na cidade do Rio de Janeiro consolidaram-se dois dos mais importantes gêneros musicais brasileiros atuais, o Choro, em fins do século XIX, e o Samba, no princípio do século XX. Notadamente, há muito tempo a cidade já havia se constituído num dos mais importantes pontos de encontro de culturas originárias de diversas regiões do Brasil. Por conseqüência, tornou-se um local em que comumente se observou a mescla de gêneros distintos, o que viria a dar origem a novos gêneros e movimentos musicais de nosso país.

2.2 A relação de Moacir Santos com a Bossa Nova

Na primeira metade da década de 60, quando Moacir Santos compunha as músicas que viriam a integrar o LP *Coisas*, a produção musical da cidade do Rio de Janeiro era intensa, e as atenções se voltavam em especial para o movimento que surgira em fins da década anterior, a Bossa Nova.

A ligação de Moacir Santos com este movimento merece atenção especial. Como afirma Gabriel Improta, fazendo referência à expressão perpetuada por Ricardo Cravo Albin, “desde o início da década de 1960 Moacir Santos ministrou aulas particulares a numerosos músicos, muitos deles ligados à bossa nova, a ponto de ter sido considerado ‘o patrono da bossa nova’”.³⁴ Entre os alunos

³⁴ FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60.** Rio de Janeiro. Gabriel Muniz Improta França, 2007. p.29.

que Moacir teve sob sua tutela, nota-se alguns músicos de importância incontestável para a música popular brasileira desde então, como:

Baden Powell, Sergio Mendes, Nelson Gonçalves, Pery Ribeiro, Nara Leão, Dori Caymmi, Darcy da Cruz, Carlos Lyra, Paulo Moura, Roberto Menescal, Maurício Einhorn, Oscar Castro Neves, Geraldo Vespar, Chiquito Braga, Marçal, Bola Sete, Dom Um Romão, João Donato, Airto Moreira, Flora Purim, Raul de Souza e Chico Batera.³⁵

Para termos uma melhor idéia da função que Moacir exerceu ao lecionar para tais músicos, é fundamental enfatizar que no início da década de 60 o compositor já havia estudado música erudita por considerável período de tempo e certamente retransmitia ao menos parte dos conhecimentos adquiridos em seus estudos a seus alunos.

É possível também aceitar que Moacir Santos foi, especialmente devido à abrangência de sua atividade como professor, junto com o próprio Koellreutter, um dos que contribuíram para que a bossa nova fosse tida como um movimento popular com toques de erudição. Ainda sobre a relação que se estabeleceu entre Moacir e Koellreutter, cito declaração do próprio Moacir:

Tive aulas e depois fui até assistente do Koellreutter. Quando ele viajava para Salvador ou para São Paulo, eu, que era seu assistente, ficava no lugar, o substituí. Depois tomei grande parte dos alunos dele, quando me tornei professor.³⁶

³⁵ Apud IMPROTA. p.29.

³⁶ EVANGELISTA, Ronaldo. **Bizz entrevista Moacir Santos**. Revista Bizz, n. 197, Janeiro de 2006. São Paulo: Editora Abril, p.27.

Além de ter sido assistente de Koellreutter, na década de 50, Moacir havia sido também assistente do compositor Ary Barroso. Portanto, sendo um dos professores que os músicos acima mencionados tiveram, músicos de inegável valor para a consolidação do gênero da Bossa Nova como um dos principais movimentos musicais brasileiros da época, não é difícil crer que Moacir deve ter exercido influência considerável sobre alguns destes artistas a ponto de vir a merecer a alcunha de “Patrono” do movimento. Contudo, considero esta expressão um tanto problemática, pois em geral não é deixado claro o motivo pelo qual Moacir é assim chamado. Creio ser possível, com o uso constante desta expressão, gerar a falsa impressão de Moacir Santos ter sido um participante ativo ou compositor ligado ideológica e esteticamente à Bossa-Nova, ou ainda, um dos idealizadores do movimento. Me parece claro que nenhuma destas relações entre Moacir e a Bossa Nova é verdadeira, e não transparece de modo algum em sua história pessoal, ou mesmo em suas composições, especialmente nas presentes no disco *Coisas*, que possui composições dotadas de um caráter muito particular. A esse respeito, vale mencionar a opinião de Roberto Quartin, produtor do disco e dono da gravadora Forma, que na contracapa de *Coisas*, escreveu:

Ao reunir suas composições, Moacir Santos criou, mais do que um disco, um documento *histórico autêntico* dentro do mapa da música popular brasileira. Autêntico, pois trata-se de um músico negro escrevendo música negra e não de um garoto de Ipanema contando as tristezas da favela ou de um carioca que nunca foi além de Petrópolis a enriquecer o cancionário nordestino.³⁷

³⁷ QUARTIN, Roberto. **Coisas**. Encarte do LP. Rio de Janeiro. 1965.

2.3 *Baden Powell, os estudos de Moacir e a questão negra*

Dentre todos os alunos que teve, foi justamente com outro músico negro que também viria a encontrar um caminho particular na música, que Moacir Santos desenvolveu uma relação mais intensa. Sobre a relação que se estabeleceu entre Moacir Santos e Baden Powell, o seguinte trecho, escrito por Tárík de Souza, traz informações interessantes:

As *Coisas* de números 1 e 2 (...) foram inicialmente gravadas no primeiro LP de um de seus alunos, o violonista Baden Powell (Swings with Jimmy Pratt), em 1962, para outro selo de estirpe, a Elenco, de Aloysio de Oliveira.³⁸

A gravação destas músicas no referido LP de Baden Powell é um importante marco na relação entre os músicos. Estas foram as duas primeiras “Coisas” a serem registradas em gravações sendo que o próprio Moacir assina os arranjos de ambas, além de tocar sax barítono e cantar na gravação de “Coisa nº1”. Outro fato importantíssimo é que Moacir, “*Durante a gravação, teve o insight de nomear as músicas e o futuro disco a partir da numeração dos 'opus' eruditos que sempre o fascinaram.*”³⁹

Novamente aparece referência aos estudos realizados por Moacir Santos. Adentrar na discussão sobre o quanto de erudição há realmente em sua obra não é objetivo central desta dissertação, porém, esta questão será abordada na análise contida no final do trabalho. De qualquer modo, no momento, pode-se adiantar que o desejo e esforço do autor de se aproximar do universo da música erudita foram muito fortes, e creio ser possível vê-los refletidos primeiramente no volume dos estudos em música erudita que realizou, e de forma mais evidente na nomenclatura com que designa suas *Coisas*, o correspondente brasileiro, popular e

³⁸ SOUZA, Tárík de. **De volta às melhores coisas da vida**. Rio de Janeiro: O Globo. 2004

³⁹ *Ibid.*

negro encontrado por Moacir às “Opus” de origens eruditas, européias e caucasianas. Vale ainda mencionar a observação de Gabriel Improta a este respeito:

As *Coisas*, assim como diversas outras obras de Moacir, têm, intencionalmente, a julgar por declarações do próprio, certa identificação com o universo da música erudita, pelo tratamento autoral, pelo status de obra acabada, notada em partitura, conferida à composição e pelo fato de terem sido numeradas de 1 a 10, assim como se faz com o *opus* de compositores deste campo.⁴⁰

Voltando à relação de Moacir e Baden Powell, apenas os fatos até agora mencionados já seriam suficientes para evidenciar que os músicos possuem suas trajetórias intimamente associadas. É importante ainda ressaltar que por todo período que abrange composição, gravação e lançamento dos dois discos (1962-1966) Moacir foi professor de Powell.⁴¹ Além disso, o lançamento de *Os afro-sambas*, de Baden e Vinícius de Moraes, em 1966, um ano após o lançamento de *Coisas*, veio a afirmar de forma definitiva a ligação existente entre os dois compositores. O próprio Baden Powell faz o seguinte comentário, definitivo a meu ver:

Moacir me passava os exercícios de composição em cima dos sete modos gregos, os modos litúrgicos do canto gregoriano. Foram esses exercícios que viriam a se tornar, mais tarde, os afro-sambas (Baden Powell em depoimento ao jornal *O Globo*, Segundo caderno, de 24 de março de 2000).⁴²

É freqüente também vermos ambos os discos, *Coisas* e *Os afro-sambas*, relacionados como pertencentes a um nicho de produção musical ligado à valorização da cultura negra, que

⁴⁰ FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60**. Rio de Janeiro. Gabriel Muniz Improta França, 2007. p.11.

⁴¹ Fonte: Verbete – Baden Powell. Em Dicionário MPB. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Baden+Powell&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=bio>

⁴² Apud IMPROTA

marcam forte presença nas composições de ambos os discos. Laércio de Freitas, reconhecido arranjador brasileiro, expressa sua opinião acerca da relação de Moacir com os afro-sambas da seguinte maneira:

Acho que o Moacir Santos foi a grande cabeça na história dos afro-sambas, a tentativa de estabelecer um *link* entre a música africana, dos escravos, e a música popular brasileira.⁴³

A esta valorização do elemento negro na cultura brasileira, Gabriel Improta dedicou parte de seu trabalho, do qual um trecho em especial merece destaque, por ligar Moacir a uma certa tradição já existente.

Na verdade essa valorização não era nova. Em 1926, trinta anos antes, portanto, Gilberto Freyre já apontava, em artigo para o *Diário de Pernambuco*, que o poeta francês Blaise Cendrars, era um dos principais motivadores de um “movimento de valorização do negro” no Rio de Janeiro (Freyre *apud* Viana, 2002, p.95). Desse movimento se beneficiariam, e também contribuíram a seu favor, alguns músicos ligados às comunidades afro-brasileiras cariocas como Pixinguinha e Donga e, futuramente, o pernambucano Moacir Santos.⁴⁴

Ainda sobre esta valorização da cultura negra, tendo como referência 1965, o ano do lançamento de *Coisas*, Hugo Sukman escreveu:

⁴³ CLIQUE MUSIC, site. **Arranjadores comentam a obra do Maestro**. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Status=MATERIA&Nu_Materia=1308>

⁴⁴ Apud. FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60**. Rio de Janeiro. Gabriel Muniz Improta França, 2007. p.15.

Naquele ano, Elizeth Cardoso lançava “Elizeth sobe o morro”, disco em que cantava, *comme il faut*, os chamados sambas de morro. No mesmo disco, Nelson Cavaquinho registrava pela primeira vez seu violão agalopado, bruto e genial. Um ano antes, Herminio Bello de Carvalho começava a trabalhar o manancial Clementina de Jesus – cantora que descobrira numa roda de samba na Taberna da Glória, histórico bar carioca – fazendo a ponte entre a moderna música brasileira e suas mais recônditas raízes africanas: a música dos escravos, os batuques e pontos de candomblé. Um ano depois, Baden Powell e Vinicius de Moraes lançariam os afro-sambas. Nara Leão trocava os colegas da bossa nova por Cartola e Zé Keti. Cartola, por sua vez, é redescoberto lavando carros numa oficina mecânica. Retorna à música depois de mais de vinte anos ausente e no seu bar, o Zicartola, rearticula o contexto cultural do samba.⁴⁵

A análise de Sukman prossegue dando outros exemplos importantes, mas para o presente trabalho este trecho já é suficientemente revelador. Além da relação de Moacir com Baden Powell, explicitada no trecho através da menção da distância entre o lançamento dos *Afro-sambas* e de *Coisas*, vemos citados Vinicius de Moraes e Elizeth Cardoso, artistas com os quais Moacir Santos esteve também intimamente ligado.

Vinicius de Moraes, também parceiro de Baden, ao lado de Elizeth Cardoso, firmou parceria com Moacir Santos no disco *Elizeth interpreta Vinicius*, de 1963. Sobre esta parceria, destacando sua importância para a carreira de Moacir, há comentários interessantes em matéria jornalística denominada *Música de Ritmo e de Paixão*, reproduzida no *songbook Coisas*:

(...) o grande momento de Moacir é quando Vinicius o procura para que façam, com Elizete, um disco que seria assim como o lançamento da Bossa-Nova. Moacir trabalha avidamente nas orquestrações e realiza êste (*sic.*) disco notável com músicas suas, de Vinicius e de Baden, disco êste (*sic.*) que teria a mesma importância que o famoso “Canção do Amor de Mais”, (*sic.*) que lan-

⁴⁵ SUKMAN, Hugo. In: **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. p.17.

çara, cinco anos antes, com músicas de Vinícius e Tom, com orquestrações do último, e pela voz da mesma Elizete, a Bossa-Nova.⁴⁶

O disco não teve, ao contrário do que afirma o autor do texto, a mesma importância de *Canção do amor demais*, tido até hoje como marco inicial da Bossa Nova, porém, *Elizeth interpreta Vinícius* tem grande importância para a carreira de Moacir Santos. Neste LP, lançado pela Copacabana Discos, o Maestro foi responsável pelos arranjos das 11 faixas gravadas. Moacir também assina a composição de quatro músicas, em parceria com Vinícius de Moraes, *Mulher carioca*, *Menino travesso*, *Triste de quem* e *Se você disser que sim*. Vinícius, por sua vez, divide com Baden Powell a autoria de outras quatro músicas presentes no LP.

Se, como afirma Hugo Sukman, o ano de 1965 é representativo para a valorização da cultura negra, e o disco *Coisas* está ligado a este movimento, os anos anteriores merecem atenção no que diz respeito à produção de Moacir Santos, que atingiu sua maior intensidade no princípio da década de 60, como já foi afirmado por Ruy Castro.

Em 1963, além das já mencionadas participações de Moacir nos discos *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt* e *Elizete Interpreta Vinícius*, o músico assinou os arranjos do LP *Vinícius & Odette Lara*. Este disco é significativo se levarmos em conta que foi o primeiro produzido por Aloysio de Oliveira através de sua recém criada gravadora *Elenco*, cuja importância é incontestável, e que será discutida em momento posterior.

Mas talvez o ano de 1964 tenha sido o de maior produção de Moacir Santos. Foi o ano em que, por exemplo, compõe as trilhas sonoras de nada menos que quatro filmes: *O santo médico*, *Os fuzis*, *O Beijo* e *Ganga Zumba*. No campo do arranjo instrumental, vemos o nome de Moacir figurar no disco da cantora estreante *Luíza*, sobre quem o compositor declarou ser “a cantora-revelação de 64 – digna de figurar na galeria dos expoentes da música popular brasileira contemporâ-

⁴⁶ SUKMAN, Hugo. In: **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. p.06.

nea”⁴⁷, em texto reproduzido na contracapa do LP. A carreira da cantora não deslanchou, e chegou ao fim com apenas este disco lançado. À ocasião do relançamento do disco em CD, Luiza deu a seguinte declaração, esclarecedora em relação ao motivo pelo qual não havia gravado novamente:

O Milton Miranda disse que eu tinha talento e a gravadora iria investir uma nota preta em mim. Mas eu não seria mais minha própria dona. Teria de fazer show onde eles mandassem. Hoje no Amazonas, amanhã no Chuí. Eu tenho um ouvido desgraçado, tocava acordeom, piano, fiz teoria musical em Conservatório. Mas como nunca me senti um produto, não assinei o contrato.⁴⁸

2.4 Moacir Santos e o Samba jazz

Em 1964, Moacir assinou arranjos de *Você Ainda Não Ouviu Nada* – pelo menos, os de Nanã e Coisa n.º 2 –, o disco de Sérgio Mendes & Bossa Rio na Philips que muitos, então, consideraram o melhor do gênero feito no Brasil. Mas, no mesmo ano, esse disco seria superado pelo sensacional Edison Machado *É Samba Novo*, na CBS, com quatro de seus temas.⁴⁹

O primeiro dos discos mencionados por Ruy Castro, do grupo *Sérgio Mendes & Bossa Rio*, na realidade foi lançado no ano de 1963, pela Philips. Além do pianista Sérgio Mendes, integravam o grupo *Bossa Rio* os músicos Tião Neto (contrabaixo), Édison Machado (bateria), Edson Maciel (trombone), Raul de Souza (trombone) e Hector Costita (saxofone). No disco

⁴⁷ FONSECA, Luiza Silveira da. **Luiza**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1964. 1 LP (ca. 32 min).

⁴⁸ **A redescoberta de Luiza**. Site JB ONLINE. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/12/07/jorcab20041207006.html>>

⁴⁹ CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o samba-jazz dos anos 60**. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html>

estão registradas algumas músicas ligadas à Bossa Nova como “Desafinado”, “Corcovado” e “Garota de Ipanema”, cujos arranjos foram feitos por Antônio Carlos Jobim, que assina ainda outros cinco arranjos do disco. Moacir Santos tem duas de suas músicas gravadas em *Você ainda não ouviu nada*, “Coisa nº 2” e “Coisa nº 5”, para as quais também fez os arranjos.

No ano seguinte, o baterista Édison Machado, que havia tocado no disco de Sérgio Mendes, lança pela CBS seu LP intitulado *Édison Machado é samba novo*. No grupo ainda tocavam os músicos Sebastião Neto (contrabaixo), Tenório Jr. (piano), Pedro Paulo (trompete), Ed Maciel (trombone), J.T. Meirelles (saxofone tenor), Raul de Souza (trombone), Paulo Moura (saxofone alto), tendo, os dois últimos sido alunos de Moacir. O próprio Moacir Santos toca saxofone barítono no disco, em que foram gravados quatro temas seus, “*Se Você Disser Que Sim, Coisa n.º 1, Menino Travesso e o já onipresente Nanã.*”⁵⁰ Os arranjos destes temas são do próprio Moacir.

Não só este disco é fundamental para o Samba jazz, como a importância de Édison “Maluco” Machado deve ser ressaltada. O baterista, ou “As baquetas explosivas da bossa”⁵¹, como Tárík de Souza e Nana Vaz de Castro se referem ao músico, participou de dois grupos importantíssimos para o desenvolvimento do Samba jazz. O *Rio 65*, ao lado do pianista Dom Salvador e do contrabaixista Sérgio Barroso, grupo com o qual lançou os LPs *Rio 65* e *A hora e a vez da Música popular moderna* e o *Bossa três*, com Luiz Carlos Vinhas (piano) e Sebastião Neto (contrabaixo), com quem lançou *Os Bossa três*, *Bossa três em forma* e *Os reis do ritmo*, além de acompanhar cantores, como Pery Ribeiro. Posteriormente, o baterista ainda faria sonoros solos de bateria para a trilha do longa-metragem *Terra em transe*, de Glauber Rocha, que segundo consta, andava insatisfeito com o teor da banda sonora anterior do filme.

⁵⁰ CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o samba-jazz dos anos 60**. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html>

⁵¹ SOUZA, Tarik de, CASTRO, Nana Vaz de. **As baquetas explosivas da Bossa**. Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista_exibir.php?jazzista_id=268>

Os grupos *Rio 65* e *Bossa três* se desenvolveram, da mesma maneira que muitos outros grupos instrumentais, como o *Tamba trio*, o *Copa trio*, o já mencionado grupo de Sérgio Mendes, o *Bossa Rio*, e o grupo do saxofonista J.T.Meirelles, *J.T. Meirelles e os Copa 5* no “Beco das garrafas”, originalmente chamado de “Beco das garrafadas”. O local era, na realidade, “*o conjunto de casas noturnas, localizadas entre os edifícios de números 21 e 37 da rua Duvidier, em Copacabana (RJ)*”⁵² e seu nome *decorreu da seguida prática dos moradores dos edifícios em torno, de jogar garrafas nos freqüentadores das boates*⁵³ localizadas nesta rua, como “Little Club”, “Bottle's Bar”, “Ma Griffe” e “Baccara”. Para se ter uma dimensão da importância do “Beco das garrafas” cito verbete do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira sobre o local:

Ali se apresentavam Sergio Mendes, Luiz Eça, Luís Carlos Vinhas, Salvador e Tenório Jr., Raul de Souza, J.T. Meireles, Cipó, Paulo Moura, Maurício Einhorn, Rildo Hora, Baden Powell, Durval Ferreira, Tião Neto, Manuel Gusmão, Bebeto Castilho, Dom Um Romão, Édison Machado, Airto Moreira, Wilson das Neves, Chico Batera, Vítor Manga e Hélcio Milito, entre outros músicos. Entre os cantores, Sylvinha Telles e Marisa Gata Mansa, Dóris Monteiro, Claudette Soares, Alaíde Costa, Leny Andrade, Flora Purim, Nara Leão, Sérgio Ricardo, Johnny Alf, Sílvio César, Agostinho dos Santos, Jorge Ben, Wilson Simonal, Pery Ribeiro e Elis Regina.

Moacir Santos não aparece relacionado na extensa lista acima, porém, Ruy Castro, ao comentar o lançamento de *Coisas* em CD afirma claramente sua opinião de que o disco *era a África, sem dúvida, mas filtrada pelo Beco das Garrafas, em Copacabana*⁵⁴. O fato de Moacir ser um dos freqüentadores do “Beco”, e ainda mais, de ser professor de vários dos músicos mencio-

⁵² DICIONÁRIO DA MPB, site. Disponível em:

<http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Beco+das+Garrafas>

⁵³ COPACABANA, site. **O Beco das garrafas**. Disponível em:

<<http://www.copacabana.com/becodasg.shtml>>

nados como freqüentadores assíduos do local, além de haver tocado, arranjado e de algumas de suas músicas terem sido executadas em discos fundamentais do movimento o torna, sim, um importante membro articulador do *Samba jazz*. Acredito, porém, que é em grande parte devido a estas relações de Moacir com músicos e o ambiente musical do Samba jazz que uma certa confusão se estabelece.

Como já mencionado, o disco *Coisas* é freqüentemente referido como sendo um disco de Samba jazz. Segundo Ruy Castro, o “*último e o melhor disco de ‘Samba jazz’ feito no Brasil daquela época*”⁵⁵ (década de 60). Não creio que seja possível sustentar tal afirmação; mesmo a “Coisa nº 5”, gravada nos discos *Você ainda não ouviu nada*, *Édison Machado é samba novo* e ainda no excelente disco *O LP*, do grupo Os *cobras*, não me parece pertencer ao gênero, ao menos não na gravação que consta no disco *Coisas*.

Em geral, se observada a forma de grande parte dos “temas” de Samba jazz, percebe-se a apresentação de um ou mais temas, seguida por improvisos, e ao fim, a reapresentação dos mesmos temas concluindo a música. De fato, das músicas presentes em *Coisas*, “Coisa nº 1”, “Coisa nº 4”, “Coisa nº 6”, “Coisa nº 7” e “Coisa nº 9” se enquadram neste padrão.

Porém, uma diferença é fundamental para que a classificação imediata de *Coisas* como um disco de Samba jazz não me pareça possível, e, neste sentido, o trabalho de Gabriel Improta é de grande valia ao desenvolver seu estudo sobre a composição de Moacir para a seção rítmica. Improta reafirma por várias vezes a importância do fato de Moacir escrever levadas originais para a seção rítmica, que dão *status de obra acabada, notada em partitura*⁵⁶ para suas composições, em especial para esta seção. Nos temas de Samba jazz, este fato não acontece, pois a

⁵⁴ CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o samba-jazz dos anos 60**. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html>

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60**. Rio de Janeiro. Gabriel Muniz Improta França, 2007. p. 149.

liberdade de execução e a margem para o improviso são muito grandes. Ocorre sim, neste gênero, a escrita de “convenções rítmicas”, ou seja, determinados momentos da música em que os instrumentistas executam simultaneamente a mesma figura rítmica ou ainda um conjunto de figuras rítmicas pré-definidas. Mas dificilmente um compositor escreveria minuciosamente as partes a serem executadas por instrumentos como bateria, contrabaixo, guitarra e piano.

Deste modo, me parece que dentre todas as “Coisas”, considerando-se o arranjo sob o qual estas foram gravadas para o disco homônimo de 1965, apenas “Coisa nº 7” poderia ser realmente classificada como Samba jazz, levando-se em consideração, em primeiro lugar, que possui forma com apresentação dos temas, seguida por abertura para improvisos e concluída pela reapresentação final dos temas; e, em segundo lugar, a existência de grande liberdade de execução instrumental, especialmente em relação aos instrumentos da seção rítmica, ou seção de base, em determinados trechos da música nos quais apenas uma indicação rítmica como *samba* é notada em partitura.

Na verdade, e me apropriando das palavras de Zuza Homem de Melo, penso que *Coisas* é “o mais desconcertante disco instrumental brasileiro dos anos 1960”⁵⁷, um disco que, assim como o resto da “(...) obra musical do Maestro (...) não se encaixa em nenhum período da música popular brasileira de sua época”⁵⁸, mas que dialoga com vários deles e funde-os a cada música de modo extremamente orgânico e singular.

⁵⁷ MELO, Zuza de Homem. In: **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. p.13.

⁵⁸ *Ibid.*

2.5 O cinema

Ruy Castro, ao falar das inúmeras atividades desenvolvidas por Moacir nos anos imediatamente anteriores a 1965, aponta para a relação que Moacir teve com o cinema, ao mencionar as trilhas que compôs:

Nos intervalos, Moacir compôs também a música para filmes com que o cinema brasileiro (“novo” ou não) tentava atingir a maioridade: *Seara Vermelha*, do italiano Alberto D’Aversa (1963), e *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *O Beijo*, de Flavio (*sic.*) Tambellini, todos de 1964, nos quais nasceram várias Coisas.⁵⁹

Castro aponta quatro dos filmes para os quais Moacir compôs trilhas sonoras ainda quando morava no Brasil. As músicas dos filmes *O Santo Místico*, “uma co-produção franco-brasileira, de Sacha Gordine, dirigido por Robert Mazoyer”⁶⁰, e de *Amor no Pacífico*, de Zygmunt Sulistrowski, que, como já mencionado em capítulo anterior, foi o filme responsável pela primeira ida de Moacir Santos aos Estados Unidos.

O crítico menciona neste trecho acima reproduzido um fato importante, de que algumas das “Coisas” nasceram como trilhas para cinema. Na verdade, não só algumas das *Coisas* nasceram como trilhas, mas também outras músicas que viriam a ser gravadas posteriormente por Moacir, já nos Estados Unidos, aparecem em alguns dos filmes mencionados acima, como veremos a seguir.

⁵⁹ CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o samba-jazz dos anos 60**. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html>

Infelizmente, estes filmes são de difícil acesso, sendo que não há re-edições oficiais de nenhum deles em DVD. Foi possível conseguir, no entanto, cópia de três destes filmes: *Ganga Zumba*, *Os fuzis* e *Seara Vermelha*. É importante deixar claro, portanto, que há ainda outros três filmes em que músicas que podem ter sido gravadas posteriormente por Moacir tenham surgido, mas, devido à escassez de material sobre os mesmos, e a impossibilidade de conseguir uma cópia destes filmes, não poderei apontar no momento quais seriam estas músicas.

O primeiro filme no qual Moacir exerceu a função de compositor, foi *Seara vermelha*, adaptação de romance homônimo de Jorge Amado, roteirizado e dirigido pelo italiano Alberto D'Aversa, que havia chegado ao Brasil na década anterior, e teve forte atuação principalmente como diretor e professor de teatro, tendo sido também parceiro de Ruth Escobar e Antônio Abujamra.

O filme acompanha a viagem de onze retirantes nordestinos recém expulsos de fazenda onde trabalhavam, e que rumam a São Paulo, enfrentando sérias dificuldades ao longo do trajeto, ao fim do qual restam poucos deles. A única música que viria a ser gravada por Moacir posteriormente e que aparece ao longo do filme é *Jequié*, tocada em cena do baile dos trabalhadores que ocorre imediatamente antes deles receberem a notícia de que não mais trabalhariam na fazenda, motivo pelo qual viriam a rumar para São Paulo.

Em matéria reproduzida na página 6 do *songbook Coisas*, já mencionada anteriormente, há algumas informações importantes a respeito da carreira cinematográfica do compositor. A trilha de *Ganga Zumba* já estava pronta à época da publicação desta matéria, e constata-se que as trilhas compostas por Moacir para os filmes *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, e *O Beijo*, de Flávio Tambellini estavam sendo feitas nesta época, pois na mesma matéria se afirma que Moacir “compôs e arranhou para ‘Ganga Zumba’ e hoje faz o mesmo para ‘Os Fuzis’ e ‘O beijo’, ambos ainda em

⁶⁰ **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS.** Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. p.06.

montagem”⁶¹. Está ainda reproduzida a seguinte declaração do compositor: “*Acredito que a música de ‘Ganga Zumba’ seja o melhor trabalho que até hoje realizei (...) também pela identificação que senti com o tema e o espírito do filme*”⁶².

Ganga Zumba, primeiro longa-metragem do diretor Cacá Diegues, cujo roteiro é uma adaptação de romance homônimo de João Felício dos Santos, trata da busca pela liberdade de um grupo de escravos que fogem em direção ao Quilombo dos Palmares. Ambientado entre os séculos XVI e XVII, tem como protagonista no papel-título do filme, futuro líder do Quilombo dos Palmares, o ator Antônio Pitanga. São notáveis ainda, as presenças das atuações de Dona Zica e Cartola neste filme. Percebe-se, novamente, a forte presença, em *Ganga Zumba*, da questão da valorização da cultura negra já mencionada anteriormente.

A matéria é, em boa parte, dedicada a apontar algumas questões relativas às composições de Moacir Santos presentes em *Ganga Zumba*, e nela estão enumerados os temas que aparecem no filme da seguinte maneira:

A sinfonia divide-se em quatro movimentos distintos. O primeiro, tema central do filme (“Nanan”) (*sic.*), tem a forma de um lamento e é instrumentalizado (*sic.*) quase sempre de maneira muito simples, com solos vocais femininos (Nara) e três trombones. O andamento é o de um lamento negro, simples e sem grande reverberação.⁶³

O tema referido acima, cantado por Nara Leão, é a melodia das partes A e B de “Coisa nº 5”, que seria popularmente conhecida como “Nanã”, e é o tema que mais aparece ao longo do filme. No mesmo ano de 1964, a versão *a capella* da música seria incluída no disco *Nara*, de

⁶¹ *Ibid.* p.06.

⁶² Idem, *ibidem*.

⁶³ Idem, *ibidem*.

Nara Leão, e seria gravada nos discos *Você ainda não ouviu nada*, de Sérgio Mendes, e *Édison Machado é samba novo*, do baterista Édison Machado.

No filme *Ganga Zumba*, porém, a música aparece em arranjos já mais próximos aos que seriam gravados no disco *Coisas*, no ano seguinte, ao ser executada por trombones e saxofones, sobre base percussiva semelhante a do arranjo posterior. Há, contudo, alguns arranjos executados como trilha do filme que não têm relação com o arranjo do disco, que, por exemplo, não possui voz em “Coisa n° 5”, nem em qualquer outra música. No filme, também, a melodia desta “Coisa” é executada em certo momento por flauta solo, o que não viria a acontecer no disco. Fica claro, porém, que em *Ganga Zumba*, o arranjo de “Nanã” que viria a ser gravado em *Coisas* começou a se delinear para Moacir Santos.

O autor da matéria segue enumerando os temas presentes em *Ganga Zumba*:

O segundo, tema de fuga, é ágil e vibrante. Possui todo o espírito negro da violência e do ritmo e sua forma é um misto de variações de fuga com o ritmo ágil de atabaques e bongôs.⁶⁴

Há aqui certa confusão entre o que está descrito e os temas presentes em *Ganga Zumba*. O segundo tema a aparecer no filme, é na realidade a música “Coisa n° 4”, em arranjo muito semelhante ao de *Coisas*, com a diferença principal de que a frase grave, aqui executada por vozes, viria a ser tocada por saxofone-barítono, trombone-baixo e contrabaixo no LP. O tema reaparece posteriormente no filme sob diferentes instrumentações, executado apenas por trompete e percussão, por exemplo.

Porém, ao que tudo indica, o tema “*ágil e vibrante (...) misto de variações de fuga com o ritmo ágil de atabaques e bongôs*” a qual o trecho acima se refere é o terceiro tema a aparecer no filme.

⁶⁴ Ibid, ibidem.

Trata-se, na verdade, da introdução da música “Mãe Iracema”, que não viria a ser uma das “Coisas”, de Moacir Santos, mas que seria escolhida pelo compositor para abrir o lado B de seu primeiro álbum americano, *Maestro*, no ano de 1972. É interessante mencionar que este tema é utilizado realmente em momentos de fuga dos escravos, porém, quase ao fim de *Ganga Zumba*, o tema ora vigoroso, aparece em longo trecho, em andamento muito mais lento, desde o momento em que o personagem “Aroroba”, escravo que também fugira da fazenda em direção ao quilombo é ferido, e morre. É um tema utilizado poucas vezes, portanto, mas em momentos muito marcantes dentro do filme.

O terceiro, de caráter épico, é o único que exigiu grande orquestra e cântico (*sic.*). Está todo baseado nos sons africanos característicos: os sons da mata, os das festas nas aldeias, os da guerra, toda (*sic.*) uma gama de vibração que é esfuziante.⁶⁵

Na realidade, a instrumentação deste tema não difere muito da dos outros, porém, talvez por ser executado em dinâmica mais forte do que eles, e por não possuir uma melodia, mas sim acordes e frases curtas rítmicamente muito bem definidas e relacionadas, a impressão passada por este tema é de grandiosidade. Posteriormente, seria escolhido por Moacir como a introdução de “Coisa nº 5”, a ser gravada em *Coisas*.

Um fato interessante é que este tema apresenta, no filme *Ganga Zumba*, uma modulação, em momento crucial no filme, quando *Ganga Zumba* se opõe à opinião do guia que os estava levando ao quilombo, e o tema é tocado um semitom acima. No arranjo de “Coisa nº 5” esta modulação também está presente, porém, ocorre em outro momento da música.

⁶⁵ Ibid, ibidem.

Por fim, o tema romântico do filme é o que poderíamos chamar de “um prelúdio negro”. Seu principal solista é uma flauta que, em determinados momentos, surge apenas com uma pequena percussão lhe acompanhando.⁶⁶

O tema, utilizado em *Ganga Zumba*, em momentos em que o relacionamento afetivo é enfocado, é o da melodia de “Coisa nº 9”, que aparece tocada por diferentes formações, porém, como os outros temas, apresenta características semelhantes às do arranjo sob o qual seria gravada posteriormente. A maior diferença entre a versão constante em *Ganga Zumba* e a que seria gravada em *Coisas*, é a ausência da percussão no primeiro, que seria tão marcante no segundo.

Outros temas são apresentados por Moacir neste filme, porém, nenhum que tenha sido regravado em qualquer um dos seus discos posteriores. Há, também, trechos puramente percussivos ao longo de *Ganga Zumba*, além de canções que provavelmente foram executadas pelo “grupo folclórico Filhos de Gandhi”, constante nos créditos iniciais do filme.

A matéria segue sem se referir às trilhas de *Os fuzis* ou de *O beijo*, o que leva a crer que Moacir ainda trabalhava nestas composições. Porém, foi possível ter acesso ao primeiro filme e alguns comentários me parecem importantes.

Dentre os filmes para os quais Moacir compôs trilhas, *Os fuzis* é o que mais se enquadra estética e ideologicamente nos padrões do Cinema Novo. O filme trata da seca no nordeste, e tem na fé de um povo o fio condutor de sua história, que leva a um conflito final trágico em uma cidade interiorana.

Nos créditos iniciais do filme *Os Fuzis*, consta o crédito “Coordenação musical e tema-Moacir Santos (benditos, sentinelas e canções nordestinas)”. De fato, apenas um tema original é identificado ao longo do filme. É a melodia de *Bluishmen*, executada por uma saxofone, e que

⁶⁶ Ibid, ibidem.

aparece poucas vezes ao longo do filme, em especial se comparado às aparições dos temas de Moacir em *Ganga Zumba*, em que a presença de sua música era massiva. O tema não apresenta acompanhamento ou mesmo variações ao longo do filme. A música, assim como “Mãe Irace-ma”, composta para *Ganga Zumba*, viria a ser gravada por Moacir no disco *Maestro*, em 1972.

Em *Os fuçis*, porém, há várias canções, que, se observados os créditos iniciais, foram provavelmente escolhidas pelo próprio Moacir, Coordenador Musical do filme. Moacir ainda é creditado como Diretor Musical de *A Grande Cidade* (1966), do diretor Carlos Diegues.

2.6 *A Gravadora Forma*

Vimos, até o presente momento, várias realizações de Moacir Santos nos anos que antecederam o lançamento de *Coisas*. Os estudos que o compositor realizou com importantes músicos estabelecidos no Rio de Janeiro nas décadas de 50 e 60, sua atividade como professor de importantes músicos, sendo quase a totalidade deles ligada à Bossa Nova, a atividade de Moacir como instrumentista, arranjador e regente, ora atuando pela Rádio Nacional, ora em importantes discos lançados na década de 60, e, por fim, sua atividade como compositor de trilhas sonoras, quando algumas das futuras “Coisas” surgiram e foram ganhando forma.

Neste momento, visando completar a contextualização deste disco e de seu autor, é fundamental considerar alguns aspectos a respeito do contexto musical de então, e a gravadora responsável pelo lançamento de *Coisas*, a *Forma*, e sobre o produtor e dono desta gravadora, Roberto Quartin.

A Forma lançou 18 discos entre 1963 e 1968, entre eles *Inútil paisagem* (1964), disco de estréia de Eumir Deodato; *Desenbos* (1966), primeiro disco de Victor Assis Brasil; e o já mencionado *Os afro-sambas*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes (1966). Segundo Ronaldo Evangelista, a gravadora *surgiu com a proposta de ser a maior, melhor, mais chique, mais caprichosa e mais*

*elegante gravadora de sua época. E ninguém pode duvidar que conseguiu.*⁶⁷ Com esta proposta, os discos da *Forma* eram lançados com *capas de luxo ilustradas por pinturas a óleo*. O próprio disco *Coisas* tem reproduzida em sua capa pintura do rosto de Moacir Santos feita pela artista Patrícia Tattersfield.

Os lançamentos acima mencionados aproximam a *Forma*, o *pequeno e corajoso selo que o produtor carioca Roberto Quartin conseguiu sustentar durante três anos na década de 60*,⁶⁸ de gravadoras como *Festa*, *Copacabana Records* e *Elenco*, do produtor Aloysio de Oliveira. Para estas duas últimas gravadoras, inclusive, Moacir Santos trabalhou como arranjador.

Outra semelhança notável entre *Forma* e *Elenco*, foi a preocupação por parte de seus produtores em ter uma identidade visual entre as capas dos discos lançados por ambos os selos. No caso da *Elenco*, em que era *o conceito gráfico das capas, desenvolvido pelo designer Cesar Villela com o fotógrafo Chico Pereira*⁶⁹, esta estratégia funcionou extremamente bem, tanto que, de acordo com Ruy Castro:

(...) era possível reconhecer uma capa da *Elenco* mesmo que se estivesse do outro lado da rua. Eram sempre em preto-e-branco, com uma foto (*nota: o fotógrafo da Elenco era Chico Pereira*) ou desenho em alto contraste e um único e discreto elemento em vermelho. Não é preciso dizer que seu criador, César Villela, chegou a essa solução por motivos econômicos - a *Elenco* não tinha dinheiro para capas em quatro cores. Mas, o que lhe faltou em dinheiro, Villela compensou em criatividade.⁷⁰

⁶⁷ EVANGELISTA, Ronaldo. **Capas deram imagem à revolução da Bossa Nova**. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultnot/2008/06/10/ult5955u14.jhtm>>

⁶⁸ CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o samba-jazz dos anos 60**. Disponível em: <www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html>

⁶⁹ BIZARRE MUSIC, site. **ELENCO, de Aloysio de Oliveira**. Disponível em: <<http://www.bizarremusic.com.br/elenco/sobre.htm>>

⁷⁰ *Ibid.*

As capas são hoje, e cada vez mais, objeto de culto e desejo entre colecionadores. Mas se as capas foram criadas por Villela, a atitude de apostar em uma nova estética e um novo perfil para uma gravadora foi tomada por Aloysio de Oliveira, produtor e dono da gravadora *Elenco*, que merece mais atenção e estudos pelo papel que desempenhou como produtor fonográfico. Segundo artigo publicado no site *Cliquemusic*⁷¹, Aloysio iniciou-se na música como cantor, tendo integrado o Bando da Lua, participando de gravações e acompanhando Carmen Miranda em viagem aos Estados Unidos no ano de 1939. Dez anos depois, dirigiria o grupo até a morte de Carmen Miranda, em 1955. Teria ainda trabalhado com Walt Disney, a quem teria ajudado na criação do personagem Zé Carioca. Em fins da década de 50 começou a se dedicar à produção de discos, lançando, em 1963, seu selo próprio, a Elenco, cujo primeiro disco seria *Vinicius & Odete Lara*, do qual Moacir Santos foi o arranjador.

A Elenco, *a Forma*, *a Festa* e *a Copacabana Records*, de certo modo, faziam frente às maiores gravadoras da época, como a Philips, e buscavam lançar artistas ainda não conhecidos do público ou simplesmente com menos visibilidade no mercado musical.

Sobre a inserção dessas gravadoras no mercado fonográfico da época, análises mais recentes não conseguem fugir de um certo saudosismo, como se em épocas passadas houvesse mais espaço para a produção cultural menos comprometida com o mercado. O texto que se encontra na página 25 do *songbook Coisas*, porém, levanta algumas questões interessantíssimas. Retirado de jornal, sem referência de autoria, o texto parece ter sido publicado imediatamente após o lançamento de *Coisas*, em 1965, e inicia de forma contundente.

A atual situação da fonografia brasileira chega a ser engraçada, com tanta omissão, tanta falta de orientação, de equilíbrio. O panorama é mais ou menos este: as gravadoras financeiramente estáveis, que são, como é de conhe-

⁷¹ **Verbete Aloysio de Oliveira.** Site CLIQUEMUSIC. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/>>

cimento geral, as representantes dos grandes consórcios internacionais - Odeon, Philips, RCA e CBS - só lançam praticamente os chamados discos "comerciais". Só editam LPs ou compactos cujo sucesso comercial esteja assegurado de antemão. Tudo que represente evolução artística, contribuição para a cultura do nosso público, é liminarmente vetado.⁷²

Deste modo, gostaria de ressaltar que a menção à gravadora Forma é feita não tanto com referência a um momento passado, em que as condições para se produzir e veicular música pudessem ser melhores ou mais fáceis, mas sim visando contribuir para a contextualização de um determinado segmento musical em que estava inserida esta gravadora e seus artistas, entre eles, Moacir Santos. É também fundamental destacar que tal segmento, se não homogêneo em estilo musical, existia e se movimentava em sentido contrário ao da indústria musical da época, *em que se via LPs e compactos de rock, twist, bully-gully, surf, sambolero, guarania, versão de tango argentino (...) lançados aos borbotões na praça.*⁷³

O mesmo texto segue questionando:

(...) o que é melhor, ir à falência depois de deixar um legado artístico inestimável ou faturar tantos milhões a mais mensalmente e contribuir decisivamente para que continuemos eternamente subdesenvolvidos no plano cultural?⁷⁴

Pelo que se pode observar, o produtor e dono da *Forma*, Roberto Quartín optou pela primeira alternativa. Empenhou-se em lançar artistas pouco conhecidos por acreditar no valor artístico de suas obras, sem concentrar seus esforços em produzir discos de estilos cujo sucesso pudesse ser previsto, como os mencionados acima. Do mesmo modo agiu o produtor A-

⁷² **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS.** Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. p.25.

⁷³ *Ibid*

⁷⁴ Idem, *ibidem*.

loysio de Oliveira, que, através da *Elenco*, conseguiu lançar um número maior de discos do que Quartin, porém, também teve que encerrar as atividades de sua gravadora, dois anos após o fim da *Forma*, no ano de 1968.

O próprio Quartin, no texto da contracapa do LP *Coisas*, ao mesmo tempo defende suas convicções e problematiza a condição de Moacir Santos de modo muito interessante:

Não sei até hoje se Moacir Santos é de extrema direita ou de extrema esquerda, mas sei que ele é de extrema musicalidade, de extrema honestidade para consigo mesmo. Moacir Santos é, antes de tudo, um *músico*. Este seu disco pode ser um grito de desespero contra tudo isso que está errado, contra tudo que impediu que ele fosse reconhecido mais cedo. Posso, porém, assegurar: Moacir Santos deu um grito de desespero *afinado*.⁷⁵

Ao efetuar esta problematização e concluir seu texto desse modo, Roberto Quartin reafirma posição que havia tomado anteriormente no mesmo texto:

Infelizmente, ultimamente o ambiente musical brasileiro se subdividiu mais do que nunca. De um lado os músicos chamados de extrema direita, ou seja, que passam a vida inteira fazendo “amor” rimar com “flor” e fingindo que desprezam “a outra corrente musical” que gasta o tempo falando em “autenticidade”, “música do povo” e mal dos que vão para o estrangeiro divulgar a nossa música (até que eles próprios viajem, levando como bagagem um catálogo de desculpas).⁷⁶

A mensagem de Quartin é clara. Em um momento extremamente polarizado entre o “engajamento” das canções de protesto e a “alienação” dos movimentos da Bossa Nova e da Tropicália, o produtor posiciona-se ao lado de músicos que, acredita, prezam pela música de

⁷⁵ QUARTIN, Roberto. **Coisas**. Encarte do LP. Rio de Janeiro. 1965.

boa qualidade, independente de rótulos e que, justamente por esta “independência”, acabam ficando à margem da indústria musical estabelecida, classificável e com lugar garantido na prateleira das lojas. Porém, o problema maior que inviabilizou o crescimento de gravadoras dedicadas a uma produção, digamos, mais “artística”, parece ser um pouco mais profundo. Ruy Castro comenta a existência da *Elenco*, de Aloysio de Oliveira do seguinte modo:

Em 1962, Aloysio de Oliveira, convertido de corpo e alma à bossa nova, deixara a Philips e fundara o seu minúsculo selo Elenco, lançando Tom Jobim, Nara Leão, Roberto Menescal, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Baden Powell, o Quarteto em Cy e todos os bossa-novistas possíveis. Em 1967, Aloysio vendeu para a Philips o seu miraculoso acervo de quase 50 LPs gravados. E esse acervo - até hoje, mais de 30 anos depois - continua sendo canibalizado pelos sucedâneos da Philips (a Polygram e, agora, a Universal) em antologias, coletâneas e "especiais", em toda espécie de formato, no Brasil e no exterior.⁷⁷

Pois bem, mesmo Aloysio de Oliveira, “*convertido de corpo à alma a Bossa Nova*”⁷⁸, gênero bem estabelecido e supostamente rentável na década de 60, viu-se obrigado a abdicar de seu selo por não conseguir mais sustentá-lo no mercado brasileiro de então. E a *Elenco* acabou sendo vendida para a Philips, mesma gravadora que havia comprado a *Forma*, de Roberto Quartin. Quanto ao acervo da *Elenco*, “canibalizado”, virou matéria prima para a produção de sucessivas coletâneas do gênero da Bossa Nova, que periodicamente buscam com certo apelo vender sub-produtos sem muito cuidado artístico, por vezes em lugares infelizmente já não tão inusitados, como postos de gasolina e supermercados.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ BIZARRE MUSIC, site. **ELENCO, de Aloysio de Oliveira**. Disponível em: <<http://www.bizarremusic.com.br/elenco/sobre.htm>>

⁷⁸ *Ibid.*

Me parece que o fenômeno que fez tombar as gravadoras de Quartin e Aloysio de Oliveira não deve estar tão distante do que promoveu o já referido êxodo de músicos brasileiros, especialmente na segunda metade da década de 60. Como já dito, Moacir Santos deixou o Brasil em direção aos Estados Unidos em 1967, mesma época em que Sérgio Mendes, Luís Bonfá, Aírto Moreira, Flora Purim, Eumir Deodato, Astrud Gilberto, Dom Um Romão, Leni Andrade, Raul de Souza, Dom Salvador, tomaram o mesmo rumo, o que inclusive já havia acontecido com o violonista Laurindo Almeida e o pianista João Donato, na década de 50 e seguiria ocorrendo com outros importantes músicos brasileiros, já nos anos 70, como Paulinho da Costa, Márcio Montarroyos e Romero Lumbambo, este último radicado nos EUA desde 1985.

Um caso em especial me parece digno de menção. Em 1972, após um breve período nos Estados Unidos, Édison Machado encontrava-se no Brasil e encarou a dura condição musical local não sem uma grande dose de bom humor, como vemos em trecho de artigo disponível no site Clube do jazz:

Uma entrevista em março de 1972 ao jornal *O Globo* era aberta por uma espécie de anúncio classificado: "O melhor baterista do Brasil aceita emprego em espetáculo de qualquer natureza. Ligar para 224-1151 ou procurar Édison Machado na Rua Benjamim Constant 10, quarto 107". Ao jornalista Luis Carlos Maciel na *Revista Rock* (a história e a Glória), ele confessaria quatro anos depois ter vendido a bateria para viajar para os Estados Unidos, onde o ambiente era mais favorável aos músicos.⁷⁹

Machado, um dos mais importantes músicos do Samba jazz, como já visto, viu-se novamente obrigado a voltar aos Estados Unidos em 1976, onde ficaria até 1990. Ao voltar para o Brasil, porém, teria um infarto fulminante apenas três meses depois.

⁷⁹ SOUZA, Tarik de, CASTRO, Nana Vaz de. **As baquetas explosivas da Bossa**. Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista_exibir.php?jazzista_id=268>

A falta de melhores condições para a produção musical no Brasil, especialmente a produção de menor porte, e não direcionada exclusivamente ao mercado, associada à força esmagadora dos denominados “grandes consórcios internacionais”, parecem ter sido fatores determinantes tanto para a queda dos selos independentes, como para o êxodo dos músicos mencionados anteriormente.

Não há dúvidas de que Moacir Santos foi também um desses músicos obrigados a procurar campos mais férteis para sua produção, talvez por não ter associado essa produção a um discurso político corrente, por ter se preocupado em produzir música da maneira mais natural e pessoal possível. Não afirmo, deste modo, que as músicas produzidas por movimentos como a Bossa Nova, a tropicália, pelas canções de protesto ou quaisquer outros movimentos musicais não sejam legítimas. Creio, porém, ser válido pensar que movimentos culturais com grande repercussão pública, ao fazer girar as engrenagens da indústria cultural, acabam por financiar uma quantidade considerável de artistas, que têm, acima de tudo, de cumprir determinados prazos estabelecidos para o lançamento de seus discos, sendo a preocupação com a qualidade artística desses produtos, em muitos momentos, relegada a um segundo plano, em favor dos prazos para que este produto seja lançado, e, em alguns casos, ao próprio prazo de validade do movimento cultural em questão.

Moacir Santos, ao não se submeter a padrões estéticos e ideológicos correntes, escolheu não produzir uma obra datada, e com prazo de validade, mas sim uma obra singular, extremamente pessoal, que se refere a diversos estilos musicais presentes em algum momento anterior da vida do compositor. Infelizmente, talvez justamente por esta escolha, o disco *Coisas* tenha levado tanto tempo para encontrar seu espaço na prateleira, e pior, encontrou-o somente após quase 40 anos sem ter sido reeditado uma única vez.

Após o esgotamento da tiragem inicial, o disco só podia ser comprado de segunda mão, e tornou-se cada vez mais raro e disputado por colecionadores. Com a venda da gravadora *Forma* para a *Philips*, os 18 títulos produzidos por Roberto Quartin acabaram engavetados.

A poderosa compradora contentou-se em ser apenas a dona da *Forma*: sentou-se em cima, não fez nada com os discos e, até outro dia, não deixou que ninguém fizesse.⁸⁰

Para agravar a situação, as grades originais das 10 “Coisas” foram perdidas após a venda. Para o lançamento do disco *Ouro Negro*, em que as dez “Coisas” foram regravadas, as músicas tiveram que ser transcritas a partir da gravação original, por Mário Adnet e Zé Nogueira, com acompanhamento de Moacir Santos.

Baseado nestes dados, e concluindo esta contextualização, me parece importante afirmar o fato de que a história do disco *Coisas* confunde-se com a de Moacir Santos, sendo ambas pontuadas por descobertas, que, infelizmente, só foram possíveis devido aos longos períodos de esquecimento que as precederam. Ambas estas histórias evidenciam sinais de que há muito tempo a produção de música em nosso país vem trilhando caminhos tortuosos sobre bases não muito firmes.

Infelizmente, não creio ser possível ter a esperança de que, no caso de Moacir Santos, este atual período de valorização de sua obra seja um sinal positivo de alguma espécie de tempo de mudança. Creio sim, que representem iniciativas corajosas e isoladas de pessoas que insistem em escrever a história da música brasileira remando contra a maré, assim como fizeram Moacir Santos, Roberto Quartin, Aloysio de Oliveira, Laurindo Almeida, Eumir Deodato, Airto Moreira, Raul de Souza e tantos outros.

⁸⁰ CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o samba-jazz dos anos 60**. Disponível em: www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DE “COISA Nº 3”

3.1 Introdução

A análise musical neste trabalho pretende, ao abordar os processos composicionais empregados por Moacir Santos na criação de uma de suas músicas, ampliar o estudo desenvolvido até o presente momento nesta dissertação e, sempre que possível, dialogar com o que já foi exposto até o momento para contribuir na compreensão da personalidade musical do compositor.

A música escolhida foi “Coisa nº 3”, e tal análise não se pretende definitiva, e nem se pode acreditar que a música escolhida possa representar a totalidade das “Coisas”. A escolha desta música deve-se ao fato de que ela pode representar determinadas características marcantes na composição de Moacir Santos.

“Coisa nº 3” é uma das composições menos conhecidas de Moacir. Até onde sei, não há registro de uma regravação sequer desta música que não seja a encontrada no CD *Ouro Negro*, o contrário do que acontece com algumas outras músicas de Moacir, como “Coisa nº

2”, regravada em alguns discos de *Samba jazz*, mas especialmente com “Coisa nº 5”, o ‘afro-samba Nanã (parceria com Mário Telles), um sucesso com mais de 150 gravações⁸¹.

A despeito de ser pouco conhecida e executada, a escolha de “Coisa nº 3” justifica-se por ser evidente nesta música o domínio técnico de determinados procedimentos composicionais de que dispunha Moacir Santos, especialmente relativos ao desenvolvimento de temas, à estruturação formal, e à orquestração.

Visando relacionar “Coisa nº 3” com outras músicas do disco *Coisas*, pontos de semelhança e divergências entre esta e outras músicas do LP são apontados ao longo da análise. Pretende-se que isto contribua para que seja possível situar esta música dentro do universo das *Coisas*, perceber a diversidade musical presente no disco, e por fim, como afirmado anteriormente, auxiliar a responder a questão a respeito de ser ou não possível se compreender o LP como uma síntese dos recursos dominados pelo compositor ao momento de sua gravação. Não é a intenção deste trabalho, porém, abordar a vasta gama dos recursos composicionais empregados por Moacir Santos em sua obra. Para que isto fosse atingido, um trabalho de grandes dimensões seria necessário, em que obras não só do disco *Coisas* fossem analisadas, mas que fosse realizada análise de obras de período anterior e posterior a composição das “Coisas”.

A música analisada baseia-se na gravação presente no LP *Coisas* (1965), e na partitura publicada no *Cancioneiro Moacir Santos Coisas* (2005). Em anexo ao presente trabalho consta CD com a gravação e está reproduzida sua partitura.

Por fim, antes de iniciar a análise, creio ser válido apontar proximidades e diferenças existentes entre a presente dissertação com a dissertação de Gabriel Improta, *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. O trabalho de Improta apresenta contextualização inicial e definição de termos em seu primeiro capítulo, após o qual parte para a defi-

⁸¹ **Moacir Santos diz que agora é mais amigo do RAP.** Site CLIQUEMUSIC. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=1309>

nição de seção rítmica e sua contextualização dentro da produção de Música Popular Brasileira, através de obras de Pixinguinha, Radamés Gnattali e Antônio Carlos Jobim. No terceiro capítulo de sua dissertação, Gabriel Improta dedica-se às análises musicais, com ênfase na seção rítmica no disco *Coisas*, através das análises de “Coisa nº 1”, “Coisa nº 2” e “Coisa nº 5”.

Percebe-se no trabalho de Improta, portanto, um direcionamento para as análises musicais, em que estas são um fim no qual as questões apontadas ao longo de sua dissertação são respondidas através da música.

Diferentemente, aqui, a análise apresenta-se como mais um meio através do qual Moacir possa vir a ser compreendido, estabelecendo-se, sempre que possível, relações com o que já foi apresentado anteriormente. A escolha da música analisada neste trabalho também levou em conta a escolha de Improta, para que o leque dos ainda escassos estudos sobre Moacir pudesse ser um pouco mais aberto.

3.2 *Análise Musical*

3.2.1 A forma musical

Esta música apresenta-se dividida em duas grandes seções, a saber; Seção 1 – ABAC, Seção 2 - ABACA, sendo que os temas encontram-se distribuídos da seguinte maneira:

Seção 1

Tema A	c. 1 a 6	0’00” - 22”
Tema B	c. 6.4 a 14	0’22” - 42”
Tema A	c. 14.4 a 22	0’42” - 1’03”
Tema C	c. 22.4 a 28	1’03” - 1’18”

Seção 2

Tema A	c. 28.4 a 35	1'18" - 1'41"
Tema B	c. 35.4 a 43	1'41" - 2'02"
Tema A	c. 43.4 a 51	2'02" – 2'21"
Tema C	c. 51.4 a 58	2'21" – 2'40"
Tema A	c. 58.4 a 66	2'40" – 3'02"

3.2.2 Características gerais das seções

Seção 1 – c. 1 a 28

Esta seção apresenta três características básicas. A primeira delas, responsável por grande parte da manutenção do interesse musical durante estes 28 compassos é a apresentação dos três temas (A, B, C) que compõem esta música, na ordem “ABAC”.

A segunda característica deste trecho, e em parte responsável pela possibilidade de dividir esta música em duas grandes seções, como já exposto acima, é a instrumentação, composta aqui apenas por piano e percussão. Toda a segunda seção lança mão de diferentes formações instrumentais para executar os temas já apresentados. A sucessiva alternância de diferentes instrumentações, empregada claramente como um recurso composicional, que objetiva manter o interesse nos temas já conhecidos pelo ouvinte, é notada também em outra música do LP, a “Coisa nº 2”. Esta possui apenas dois temas, muito semelhantes entre si, e mantém grande parte de seu interesse através da sucessão de diferentes recombinações instrumentais ao longo de seus quase cinco minutos de duração.

Por fim, harmonicamente, esta seção é desenvolvida em Dó Maior, e apresenta modulação entre esta tonalidade e a tonalidade de Mi bemol Maior, desenvolvida entre os compassos 24 e 28, no qual a segunda tonalidade é estabelecida definitivamente, tonalidade que será utilizada até o final da música. Esta é outra característica que contribui para a divisão da música em duas grandes seções. É válido mencionar que em “Coisa nº 5” o mesmo recurso é empregado e, de certa forma, também gera uma divisão estrutural na música. Nesta outra “Coisa”, porém, o efeito obtido pela modulação é de maior impacto do que na música aqui analisada, pois, ao contrário da transição harmônica realizada por Moacir em “Coisa nº 3”, em “Coisa nº 5” a modulação entre as tonalidades de Ré e Mib é feita de forma abrupta.

Seção 2 – c. 28.4 a 66

Como já mencionado, as duas grandes diferenças entre esta seção e a anterior são a tonalidade, agora estabelecida em Mi bemol Maior, e principalmente a instrumentação. Se a seção anterior havia sido inteiramente executada por piano e percussão apenas, na Seção 2 o piano deixa de tocar, e à percussão, Moacir Santos acrescenta contrabaixo, guitarra, vibrafone, trombone-baixo, trompa, saxofones barítono, tenor e alto, trompete e flauta. O grupo instrumental é utilizado em diferentes combinações ao longo desta Seção 2 para reapresentar os três temas da música, agora já conhecidos pelo ouvinte, na ordem “ABACA”.

3.2.3 Desenvolvimento melódico dos temas

No encarte do Cd *Ouro Negro*, há a reprodução de um comentário de Moacir Santos para cada música que integra a coletânea. É assim que Moacir Santos comenta a música "Coisa nº 3":

Fui assistir a um filme francês e ouvi, pela primeira vez, o som das ambulâncias de lá. Voltei para casa compondo...⁸²

A menção a este comentário do compositor não é gratuita. Mesmo que não seja possível saber a que filme Moacir Santos se referia, ou mesmo qual exatamente o som das ambulâncias por ele ouvidas, é realmente possível estabelecer certas analogias entre as melodias de “Coisa nº 3” e o som de sirenes, como veremos a seguir.

De modo geral, os três temas têm muitas semelhanças melódicas entre si, além de serem organizados sobre exatamente a mesma estrutura rítmica, como veremos ao analisar a métrica desta música.

Para a análise do desenvolvimento melódico dos temas, foi tomada como objeto a parte escrita para piano. Esta opção foi feita após comparação entre os mesmos temas não orquestrados e orquestrados, em que ficou claro que as orquestrações realizadas por Moacir Santos não alteravam a estrutura melódica e harmônica dos temas se comparados aos mesmos temas executados apenas ao piano. Esta opção foi feita também no sentido de simplificar a visualização da partitura analisada.

Motivo melódico A

O motivo exposto abaixo, aqui denominado “Motivo melódico A” pode ser tomado como o motivo gerador de praticamente todo o material melódico existente na obra, sendo ele composto pelo intervalo de 4ª Justa descendente, originalmente entre as notas Lá natural e Mi natural. A estrutura rítmica do motivo é composta por colcheia pontuada e semicolcheia. Nas construções melódicas dos temas que compõem “Coisa nº 3”, é invariavelmente precedido por uma pausa de semínima.

⁸² SANTOS, Moacir. **Ouro Negro**. Encarte do CD. Rio de Janeiro. MP,B. 2001.

Figura 1 - Motivo melódico A



Tema A (c. 1 - 6)

Este tema possui duas frases, que se repetem por *ritornello* ao fim do quarto compasso. A primeira das frases é claramente composta por três repetições do “Motivo melódico A”, sem qualquer alteração, sucedidas por uma inversão do sentido melódico do motivo, porém, mantendo o intervalo de quarta justa.

A segunda frase é composta por três elementos. Primeiramente, é tocado o próprio “Motivo melódico A” (Lá-Mi), que em seguida reaparece transposto um semitom abaixo (Lá bemol-Mi bemol), e por fim, é reduzido ao intervalo de uma terça menor (Mi-Dó sustenido). O quarto elemento da segunda frase, constituído por dois acordes de oitava, já não apresenta o “Motivo melódico A”. Apesar deste fato, pouco do caráter da frase é alterado em relação à frase anterior, podendo inclusive o acorde de oitava ser considerado uma aumentoção do intervalo original presente no “motivo ‘A’”.

É importante mencionar que neste Tema A, junto à melodia, nas vozes graves, são executados acordes de dominante (V7), organizados em progressão cromática descendente: **Dó-Sib-Mi, Si-Lá-Ré#, Sib-Láb-Ré, Lá-Sol-Dó#, Láb-Solb-Dó, Sol-Fá-Si.**

O uso destes acordes tornam a tonalidade do Tema A instável, por não estabelecer claramente o tom de Dó Maior, que será afirmado de forma mais incisiva no Tema B, no qual o caminho harmônico desenvolvido por Moacir conduz com maior clareza ao acorde de Dó Maior.

Contribui ainda para que este efeito seja enfatizado, o encadeamento de acordes composto por Moacir neste tema. Ao encadear acordes maiores com sétima menor (V7) por semitons descendentes e exatamente com a mesma relação intervalar entre as três vozes que os compõem, me parece claro que Moacir buscou outra analogia musical ao “efeito *Doppler*”, já encontrado na voz superior, como exposto acima.

Esta colocação sobre a analogia entre o som de uma sirene e elementos musicais presentes em “Coisa nº 3” é válida exclusivamente se levarmos em conta o modo como o motivo A é desenvolvido no Tema A. Os outros temas, como veremos, são desenvolvidos a partir deste tema inicial, porém não creio ser possível encontrar outros elementos musicais que sigam desenvolvendo esta idéia que, segundo o próprio compositor, foi a inspiração inicial para a composição desta música.

Tema B (c. 6 - 14)

Possui quatro frases, sendo que a primeira e a terceira delas assemelham-se em grande parte com as frases do Tema A. Ambas são compostas exclusivamente com o uso do “Motivo melódico A”, mantendo inclusive seu intervalo original. Neste tema, porém, a variação ascendente do “Motivo melódico A” não está presente como estava no tema anterior.

A segunda e quarta frases deste Tema B, ambas conclusivas, retrabalham o material presente no “Motivo melódico A”, alterando seu intervalo original, uma quarta justa, a intervalos de terça e segunda e variando o sentido do movimento melódico, ora ascendentemente, ora descendentemente.

Figura 3 – Tema B

-----Fraser 1----- -----Fraser 2-----

Piano

6

-----Fraser 3----- -----Fraser 4-----

Tema C (c. 22 - 28)

Neste tema, Moacir toma as quatro primeiras notas das frases 2 e 4 do Tema B como material para variação. Intervalos ascendentes e descendentes alternam-se continuamente, e é totalmente abandonada a repetição do intervalo de quarta justa do “Motivo melódico A”. Este tema não é dividido em frases como os temas anteriores, sendo que sua única frase é concluída apenas ao final de seus 6 compassos.

Figura 4 – Material para variação

Piano

Figura 5 – Tema C



Os três temas presentes em “Coisa nº 3” têm claramente forte ligação entre si, sendo resultado de um desenvolvimento temático feito por Moacir. Desenvolvimento semelhante pode ser percebido em várias outras “Coisas”. “Coisa nº 1”, “Coisa nº 6” e “Coisa nº 8” são músicas que claramente retrabalham elementos melódicos básicos. Mas talvez seja “Coisa nº 7” que guarde maior semelhança com a música aqui analisada. A melodia desta obra apresenta, como a de “Coisa nº 3”, uma estrutura rítmica recorrente, neste caso baseada em célula composta pela alternância de uma colcheia e uma semicolcheia, e basicamente por intervalos de terças menores e segundas menores. Como em “Coisa nº 3”, o desenvolvimento temático de “Coisa nº 7” é rigoroso, porém, esta é uma das músicas do LP *Coisas* que pode se classificar como sendo um *samba jazz*, devido a sua estrutura e grande liberdade de execução instrumental, como já dito no subcapítulo 2.4, “Moacir Santos e o *samba jazz*”, fato que a distancia de “Coisa nº 3”.

3.2.4 O ritmo

A construção rítmica desta obra é realizada com impressionante rigidez composicional, ao manipular uma variedade mínima de elementos para o desenvolvimento das estruturas rít-

micas constituintes desta música. Isto fica claro ao observarmos as estruturas rítmicas compostas para as melodias e para a percussão, que apresentam material muito similar entre si e pouquíssimas alterações ao longo da música. Esta é, de fato, a característica mais recorrente no universo das “Coisas”, presentes no LP homônimo, especialmente no que toca a composição de Moacir para a seção rítmica. Como bem observado por Gabriel Improta em seu estudo, as “levadas rítmicas” são detalhadamente notadas em partitura por Moacir. Em todas as músicas do disco, os únicos momentos em que há uma indicação rítmica que deixa o instrumentista livre para executar a música de acordo com as convenções de gêneros musicais ocorrem em trechos da “Coisa nº 7”, em que há a indicação *samba* para o baterista.

Há ainda outra característica fundamental no que toca a percepção que se tem ao escutar “Coisa nº 3”, e que é também recorrente no universo das “Coisas” de Moacir Santos. Essa característica diz respeito ao uso, por parte do compositor, de estruturas rítmicas cíclicas que, sobrepostas, geram certa dubiedade, resultando em um ritmo complexo que pode ser compreendido de múltiplas maneiras. Ao se escutar “Coisa nº 3”, por exemplo, podemos percebê-la como sendo quaternária ou ternária, por mais que tenha sido escrita em 4/4. A sobreposição de múltiplas estruturas rítmicas, ou “timelines” rítmicas, escritas sobre diferentes métricas, é responsável por gerar este efeito e é empregada com frequência por Moacir, especialmente em “Coisa nº 4”, “Coisa nº 5” e “Coisa nº 9”.

A estrutura rítmica da melodia

Ao analisar as estruturas rítmicas que compõem as melodias de “Coisa nº 3”, nota-se de imediato a presença massiva da célula rítmica composta por colcheia pontuada seguida por semi-colcheia, aqui denominada “Célula rítmica A”.

Figura 6 – Célula rítmica A



Esta opção pelo uso constante de uma variedade mínima de elementos na estrutura rítmica não é exclusiva da melodia, como veremos em seguida, e, dentro de um contexto geral da obra, tem dois resultados imediatos. O primeiro é a unidade aferida a música, gerada pela constante repetição de padrões rítmicos. Nesse sentido, o "padrão rítmico A", diretamente derivado da "Célula rítmica A" e usado para a constituição das melodias é o mais utilizado, e o primeiro a ser apresentado, na introdução.

Figura 7 – Padrão rítmico A



Este padrão é construído sobre dois compassos. Ao longo dos oito tempos notamos a presença de quatro "Células rítmicas A" intercaladas por intervalos de semínima. O deslocamento deste padrão em uma semínima resulta em anacruse ao primeiro tempo do compasso. Este fato é significativo, pois todos os temas e frases da música acabam deslocados e iniciam em anacruse.

Paralelamente à estrutura percebida nas melodias, nota-se outro padrão rítmico importante, executado pelos instrumentos de percussão. Porém, para ser analisado, este padrão precisa ser desmembrado em duas estruturas. A primeira é executada pelo tambor, e denominada "padrão rítmico B1".

Figura 8 – Padrão rítmico B1



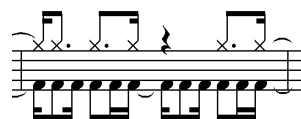
A segunda é executada pelo reco-reco, e denominada "padrão rítmico B2".

Figura 9 – Padrão rítmico B2



Do agrupamento destes dois padrões rítmicos, constitui-se a figura musical executada pela percussão.

Figura 10 – Padrão rítmico da percussão



Esta figura executada pela percussão, sobreposta à melodia, tal como ouvimos assim que o primeiro compasso da música é executado, repete-se por toda a música, e a acentuação presente na “Célula rítmica ‘A’”, na primeira e quarta semicolcheias do segundo e quarto tempos, acaba por ser enfatizada quando as diferentes linhas são executadas pelos instrumentos.

Figura 11 – Padrão rítmico da percussão com melodia e acompanhamento (Tema A)



Outro fato importante deve ser mencionado neste momento. Estas acentuações rítmicas impostas por Moacir Santos evitam constantemente os tempos "fortes" do compasso

(primeiro e terceiro tempos), que em pouquíssimos momentos são tocados. Para exemplificar isto, segue trecho extraído dos compassos 45 - 46:

Figura 12

The musical score for measures 45 and 46 is presented for the following instruments:

- Trumpet in B \flat** : Treble clef, key of B \flat major. Measure 45 has a whole rest. Measure 46 has a quarter rest followed by a quarter note G \flat , an eighth note F \flat , and an eighth note E \flat .
- Alto Sax.**: Treble clef, key of B \flat major. Measure 45 has a whole rest. Measure 46 has a quarter rest followed by a quarter note G \flat , an eighth note F \flat , and an eighth note E \flat .
- Tenor Sax.**: Treble clef, key of B \flat major. Measure 45 has a whole rest. Measure 46 has a quarter rest followed by a quarter note G \flat , an eighth note F \flat , and an eighth note E \flat .
- Baritone Sax.**: Treble clef, key of B \flat major. Measure 45 has a whole rest. Measure 46 has a quarter rest followed by a quarter note G \flat , an eighth note F \flat , and an eighth note E \flat .
- Horn in F**: Treble clef, key of B \flat major. Measure 45 has a whole rest. Measure 46 has a quarter rest followed by a quarter note G \flat , an eighth note F \flat , and an eighth note E \flat .
- Vibraphone**: Treble clef, key of B \flat major. Measure 45 has a whole rest. Measure 46 has a quarter rest followed by a quarter note G \flat , an eighth note F \flat , and an eighth note E \flat .
- Guitar**: Treble clef, key of B \flat major. Measure 45 has a whole rest. Measure 46 has a quarter rest followed by a quarter note G \flat , an eighth note F \flat , and an eighth note E \flat .
- Bass Guitar**: Bass clef, key of B \flat major. Measure 45 has a whole rest. Measure 46 has a quarter rest followed by a quarter note G \flat , an eighth note F \flat , and an eighth note E \flat .
- Percussion**: Two staves. The top staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The bottom staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Associado a esta ausência de acentuações nos tempo fortes, as frases musicais iniciam-se todas em anacruse, no quarto tempo do compasso anterior. Em última análise, esta combinação de fatores leva à certa ambigüidade a respeito da métrica utilizada por Moacir nesta música e leva-nos a ouvir a última semicolcheia de cada compasso, que é acentuada, como o tempo forte da música.

A conclusão das frases dá-se em geral na última semicolcheia do compasso, e gera a impressão de ser esta semicolcheia, na verdade, o primeiro tempo do compasso seguinte. As colcheias pontuadas que se encontram nos tempos 2 e 4 acabam por soar como anacruses para as semicolcheias, portanto. A figura a seguir busca exemplificar este fato. O trecho é extraído propositalmente do final da música, e a conclusão ocorre, como descrito acima, na última semicolcheia do compasso.

Figura 13

Figure 13 shows a musical score for measures 64, 65, and 66. The score is written for a large ensemble, including Flute, Trumpet in B \flat , Alto Sax., Tenor Sax., Baritone Sax., Horn in F, Trombone, Bass Guitar, and Percussion. The key signature has two flats (B \flat and E \flat), and the time signature is common time (C). The music features a melodic line in the woodwinds and brass, with a bass line and a rhythmic pattern in the percussion.

3.2.5 Instrumentação

Seção 1

Temas A, B, A, C – c. 1 ao c. 28.3

Piano e percussão (reco-reco e tambor)

A percussão aqui, e por toda a música, executa exatamente a mesma célula musical. O piano é responsável pela execução, nos três temas, das vozes que serão posteriormente distribuídas aos outros instrumentos na Seção 2, quando o próprio piano sairá de cena, basicamente mantendo-se as relações rítmico-harmônicas estabelecidas na Seção 1.

Seção 2

Tema A – c. 28.4 a 35

Trompete, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trompa, Vibrafone, Guitarra, Contrabaixo, Percussão e Trombone Baixo (c. 32 a 35)

Neste ponto a música já está quase em sua metade, e a surpresa pela presença da massa instrumental que surge sem que se espere é de grande impacto, e a primeira característica marcante que merece menção com relação à Seção 2. Ritmicamente, o tema A é executado, exatamente como havia sido apresentado ao piano anteriormente. Harmonicamente difere na tonalidade, de Mi Bemol Maior, como já dito. Porém, as relações harmônicas permanecem as mesmas com relação aos momentos anteriores em que este tema foi executado. A instrumentação é, portanto, realizada em bloco uniforme composto por Trompete, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trompa e Contrabaixo tocam em bloco no tema A, sendo que ao trompete cabe a voz superior e aos outros instrumentos as vozes que completam a condução harmônica.

Figura 14 – Tema A

The musical score for Tema A, measures 29-35, is presented for five instruments: Trumpet in Bb, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, and Horn in F. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The melody is a four-measure phrase that repeats. The first measure of the phrase is a whole note chord consisting of Bb, D, F, and Ab. The second measure is a half note chord consisting of Bb and D. The third measure is a half note chord consisting of F and Ab. The fourth measure is a whole note chord consisting of Bb, D, F, and Ab. The score is written for five instruments, with the Trumpet in Bb playing the highest part and the Horn in F playing the lowest part. The Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax play the same part, with the Alto Sax playing the highest part and the Baritone Sax playing the lowest part. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Ao vibrafone cabe a execução da conclusão da frase, em que o “Motivo melódico A” aparece invertido. À guitarra cabe a afirmação do acorde de dominante ao fim de cada frase.

Figura 15

Figure 15 shows the musical notation for measures 29 and 30. The Vibraphone part (top staff) begins in measure 29 with a whole rest, followed by a melodic phrase in measure 30 consisting of a quarter note G4, an eighth note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The Guitar part (bottom staff) has a whole rest in measure 29 and a dominant chord (G4-B4-D5) in measure 30, indicated by a whole note with a flat sign over the G4 and B4 notes.

Nos compassos 34 e 35, é executada transição ao tema B, de modo semelhante ao que havia ocorrido na exposição do tema ao piano, nos compassos 5 e 6.

Figura 16 – Transição entre Tema A e Tema B

Figure 16 shows the musical notation for measures 34 and 35, illustrating the transition between Theme A and Theme B. The score includes staves for Trumpet in Bb, Alto Sax., Tenor Sax., Baritone Sax., Horn in F, Trombone, Vibraphone, and Guitar. In measure 34, the Trumpet in Bb, Alto Sax., Tenor Sax., and Baritone Sax. play a melodic phrase (G4, A4, B4, C5), while the Horn in F and Trombone play a rhythmic pattern (quarter note G4, eighth note F#4, quarter note E4). The Vibraphone and Guitar play a whole note chord (G4-B4-D5). In measure 35, the Trumpet in Bb, Alto Sax., Tenor Sax., and Baritone Sax. play a melodic phrase (G4, A4, B4, C5), while the Horn in F and Trombone play a rhythmic pattern (quarter note G4, eighth note F#4, quarter note E4). The Vibraphone and Guitar play a whole note chord (G4-B4-D5).

Figura 17 – Transição entre Tema A e Tema B na Seção 1

**Tema B – c. 35.4 a 43**

Trompete, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trompa, Trombone Baixo, Contrabaixo e Percussão.

O tema B é executado de forma significativamente diferente do que havia sido tocado ao piano. A melodia fica a cargo do Trompete, e nas duas primeiras frases do tema, o bloco formado por Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trompa, Trombone Baixo e Contrabaixo ora responde à melodia, ora pontua ou reforça a harmonia executada. A construção de diferentes linhas musicais que, executadas simultaneamente funcionam de forma complementar, como em estrutura de “pergunta” e “resposta”, é outra das características marcantes de boa parte das “Coisas”, especialmente “Coisa nº 1”, “Coisa nº 6” e “Coisa nº 8”.

Figura 18 – Tema B na Seção 2 de “Coisa nº 3”

Melodia executada ao trompete

Trumpet in B \flat

Alto Sax.

Tenor Sax.

Baritone Sax.

Horn in F

Trombone

Respostas à melodia

Reforço à textura

Nas duas últimas frases do tema B, a Trompa ganha destaque ao executar um contracanto na terceira frase, e enfatizar a quarta e última frase.

Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trombone Baixo e Contrabaixo concluem o tema de forma pontual após o fim da última frase.

Figura 19 – Tema B – Frases 3 e 4

Figure 19 displays a musical score for six instruments: Trumpet in B \flat , Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Horn in F, and Trombone. The score is written in 4/4 time and includes measures 40 and 41. The Trumpet in B \flat part is the primary melody. The Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax parts provide harmonic support. The Horn in F part is labeled 'Contracanto' and 'Contraponto', indicating a counter-melody. The Trombone part provides a bass line. The score concludes with a double bar line at the end of measure 41.

Para melhor exemplificar a discussão acerca das modificações aplicadas ao Tema B, segue abaixo o mesmo tema como executado na Seção 1 da música. Note-se a diferença entre o acompanhamento apresentado neste trecho e o acompanhamento executado na Seção 2 da música, exposto acima:

Figura 20 – Tema B na Seção 1 de “Coisa nº 3”

Figure 20 displays a musical score for Piano accompaniment, showing measures 6 and 7. The score is written in 4/4 time. The piano part is characterized by a complex, rhythmic accompaniment in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, and a more active bass line in the left hand. The score concludes with a double bar line at the end of measure 7.

Tema A – c. 43.4 a 51

Trompete, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trompa, Vibrafone, Guitarra, Contrabaixo, Percussão e Trombone Baixo (c. 50 e 51)

A única diferença existente na execução deste tema com relação à sua execução anterior, é relativa a sua quarta frase, que apresentava anteriormente ponte ao tema B e agora apenas tem seu sentido melódico alterado.

Figura 21 – Mudança de sentido melódico no fim do Tema A

50

Trumpet in B \flat

Alto Sax.

Tenor Sax.

Baritone Sax.

Horn in F

Trombone

Tema C – c. 51.4 a 58

Flauta, Vibrafone, Guitarra e Percussão. *Sax Barítono, Trompa, Vibrafone, Guitarra e Contrabaixo (c. 57/58)

Este tema é o que possui a menor instrumentação nesta segunda seção da música. Pela primeira vez a flauta toca nesta música, executando a melodia em uníssono com o vibrafone. A guitarra acompanha a ambos executando frases que remetem ao baixo do tema C executado pelo piano na primeira seção da música. Porém, executa-as de forma livre rítmica e “melodicamente”, quase como em um improviso, seguindo apenas a indicação dos acordes a serem tocados, notados na partitura.

Figura 22 – Indicações harmônicas para a guitarra no Tema C

53

Vibraphone

Guitar

A execução da guitarra neste trecho acima, que se pode ouvir em *Coisas*, faz menção ao baixo escrito e executado ao piano no mesmo Tema C, da Seção 1 de “Coisa nº 3”.

Figura 23 – Tema C na Seção 1

23

Piano

* Note-se o baixo, semelhante a execução da guitarra na Seção 2

Tema A – c. 58.4 a 66

Flauta, Trompete, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono, Trompa, Vibrafone, Guitarra, Contrabaixo, Percussão e Trombone Baixo (c. 65 e 66)

Novamente, o tema A é executado sem maiores alterações com relação ao que havia ocorrido anteriormente. E mais uma vez, a diferença entre esta execução do tema e as outras está em seu final, que ganha pela primeira vez contorno melódico descendente, conclusivo.

Figura 24 – Mudança no sentido melódico do Tema A final

Sentido melódico final descendente

63 \ /

The musical score for Figure 24 is arranged in a grand staff with eight staves. The instruments are listed on the left: Flute, Trumpet in B \flat , Alto Sax., Tenor Sax., Baritone Sax., Horn in F, Trombone, and Percussion. The music is in 4/4 time. The first staff (Flute) starts with a measure rest, followed by a descending melodic line: G \flat 4 (quarter), F \flat 4 (quarter), E \flat 4 (quarter), D \flat 4 (quarter), C \flat 4 (quarter), B \flat 3 (half). The other woodwind and brass staves follow a similar descending pattern. The Trombone staff has a measure rest in the first measure, then enters in the second measure. The Percussion staff has a measure rest in the first measure, then enters in the second measure with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The score ends with a double bar line.

3.3 Conclusão

A análise de “Coisa nº 3” deixa claro o controle composicional que Moacir Santos dispensou a esta música. Chama atenção, sobretudo, a maneira como os temas foram desenvolvidos a partir de um pequeno elemento musical, composto pela associação dos aqui denominados “Motivo melódico A” e “Célula rítmica A”.

A possibilidade de se identificar os processos através dos quais o compositor chegou a estruturação definitiva desta música, tendo como material básico estes elementos, é uma característica que certamente possibilita aproximar o compositor do universo erudito. Neste sentido, vale mencionar o trabalho de Gabriel Improta, que ressaltava a importância, nesta série de “Coisas” da notação em partitura, que afere a estas músicas o “status de obra acabada”, e que associada ao “fato de serem numeradas de 1 a 10” as aproxima do universo erudito.

Não se trata aqui de tentar classificar esta obra ou mesmo o trabalho de Moacir como eruditos, porém, parece clara a presença de elementos que advém de seus estudos formais realizados no Rio de Janeiro.

É importante também deixar claro que a análise de uma música apenas não pretende e nem poderia esgotar as possibilidades de análise do disco *Coisas*, muito menos da obra de Moacir Santos. Espera-se apenas que esta análise tenha tocado em aspectos importantes presentes nesta obra, e que possa ser tomada como objeto para compreensão de parte da musicalidade de Moacir Santos, em especial ao ser relacionada com outras das obras que compõem o universo musical das dez “Coisas”.

Para que se possa, ainda, afirmar com convicção que *Coisas* seria mesmo uma síntese do pensamento musical de Moacir Santos, seria fundamental a análise de alguns de seus arranjos feitos para a Orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em que procedimentos de escrita musical presentes em *Coisas* fossem identificados nestas obras. Porém, com a presente análise, associada a leitura das três análises desenvolvidas por Gabriel Improta em seu estudo, é possível ter uma idéia da variedade dos recursos já dominados por Moacir e empregados nas músicas em questão.

CAPÍTULO 4

CONCLUSÃO

A escolha de *Coisas* como objeto de estudo, deu-se, como já dito, em especial pela possibilidade de poder entender o disco como obra-síntese em que características fundamentais da composição de Moacir Santos estariam expressas. Esta crença é reforçada pelo fato de *Coisas* ter sido o primeiro disco lançado por Moacir. Alguns fatos se apresentaram e contribuíram para a sustentação desta afirmação.

Talvez o fato mais relevante tenha sido a identificação de algumas das “Coisas” em filmes para os quais Moacir Santos compôs trilhas musicais. A atividade do compositor ligada ao cinema se mostrou importante também devido ao fato de ter sido a composição da trilha de *Amor no Pacífico*, que levou Moacir pela primeira vez aos Estados Unidos, onde viria a morar até seu falecimento. Neste país, inclusive, Moacir seguiu trabalhando como compositor de trilhas sonoras.

Outra atividade que se mostrou extremamente intensa, e que certamente serviu para que Moacir demonstrasse tamanha maturidade e caráter autoral em seu disco de estréia, foi a exercida por 14 anos como maestro e arranjador da Orquestra da Rádio Nacional. O número expressivo de quase quatrocentos arranjos escritos por Moacir, constantes no catálogo do acervo da rádio, dão uma pequena idéia do volume de trabalho por ele realizado. Da mesma forma, o volume dos estudos que realizou, posteriormente, associado à transmissão de seu

conhecimento a inúmeros alunos, parecem ter contribuído para que o LP *Coisas* demonstrasse tamanha riqueza e personalidade musical.

Definitivamente, o LP *Coisas* se afirma como um marco, que por um lado diversas atividades exercidas anteriormente pelo compositor colaboraram para construir, mas por outro, parece afirmar as dificuldades enfrentadas por um músico que, apesar de tamanho conhecimento, de se relacionar com tantos artistas relativamente influentes e com considerável maturidade musical, lançou seu primeiro disco apenas aos 39 anos de idade.

Foi o primeiro e único disco lançado por Moacir Santos no Brasil. E é um marco, assim como o ano de 1967, dois anos após o lançamento de *Coisas*, é outro marco, em que estão gravados os nomes de tantos que, assim como Moacir Santos, escolheram os Estados Unidos como um campo de trabalho em que pudessem ter as condições mínimas para se estabelecer.

Neste sentido, faz-se importante ressaltar mais uma vez o valor daqueles que optaram naquele momento pelo direito de produzir suas obras sem abdicar de suas personalidades. Músicos que, se não obtiveram um retumbante sucesso comercial, e não conseguiram se sustentar em um mercado musical massacrante, certamente buscaram sempre a maior qualidade artística possível, e uma expressão pessoal em seus trabalhos. Certamente, apesar dos “insucessos” enfrentados por eles, produziram obras que merecem ser lembradas e receber seu devido valor, mesmo que de forma tardia.

Por fim, afirmo que o estudo de *Coisas* não pretendeu em momento algum, e nem poderia, esgotar a análise a respeito da obra de Moacir Santos. Há ainda muitos aspectos relativos à produção de Moacir que podem ser aprofundados em estudos futuros como, por exemplo: sua atuação como maestro e arranjador da Orquestra da Rádio Nacional em que, ao longo de dezesseis anos, produziu cerca de 400 arranjos; sua atividade de professor, que iniciou-se no Rio de Janeiro, onde deu aula a inúmeros músicos que viriam a ser renomados nacionalmente, atividade que continuou exercendo até o fim de sua vida; a diversidade de sua produção realizada nos Estados Unidos, seus quatro discos lançados, os arranjos que fez para outros artistas,

as regravações de suas músicas, sua atuação como compositor de trilhas sonoras, creditado ou como “compositor-fantasma”; e, por fim, o próprio disco *Coisas* ainda oferece múltiplas e ricas possibilidades de análise histórica e musical, através das quais questões relativas à produção do compositor e a própria produção musical brasileira da época podem ser discutidas.

REFERÊNCIAS

1. Bibliográficas

ALBIN, Ricardo C. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Disponível em:
<http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Baden+Powell&tabela=T_FORMA&qdetalhe=bio>

_____. Disponível em:

<http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Moacir%20Santos&tabela=T_FORMA>

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

_____. **Cancioneiro Moacir Santos, OURO NEGRO**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

_____. **Cancioneiro Moacir Santos, CHOROS E ALEGRIAS**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

BR INSTRUMENTAL, site. **Rio 65 trio**. Disponível em:

<<http://br-instrumental.blogspot.com/2006/03/rio-65-trio-rio-65-trio-1965.html>>

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

CASTRO, Ruy. **Moacir Santos e Durval Ferreira lançam dois discos que retomam o Samba jazz dos anos 60**. Disponível em:

<www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0481.html>

CLIQUE MUSIC, site. **Moacir Santos diz que agora é mais amigo do rap**. Disponível em:

<http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=1309>

_____. **Arranjadores comentam a obra do Maestro.** Disponível em:

<http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Status=MATERIA&Nu_Materia=1308>

_____. **Samba jazz revive com J.T.Meirelles.** Disponível em:

<http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=2757>

COPACABANA, site. **O Beco das garrafas.** Disponível em:

<<http://www.copacabana.com/becodasg.shtml>>

DICIONÁRIO DA MPB, site. Disponível em:

<http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Beco+das+Garrafas>

DIEGUES, CACÁ, site. Disponível em:

<<http://www.carlosdiegues.com.br/>>

EVANGELISTA, Ronaldo. **Bizz entrevista Moacir Santos.** Revista Bizz, n. 197, Janeiro de 2006. São Paulo: Editora Abril, p.27.

_____. **Capas deram imagem à revolução da Bossa Nova.** Disponível em:

<<http://musica.uol.com.br/ultnot/2008/06/10/ult5955u14.jhtm>>

FRANÇA, Gabriel Muniz Improtá. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960.** 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

GUEST, Ian. **Arranjo: método prático.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira.** Porto Alegre: Movimento, 1997.

LOPES, Nei. Encarte do CD **Ouro Negro.** Rio de Janeiro: MPB. 2001

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MELO, Zuza de Homem. In: **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS.** Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. p.13.

MÜLLER, Daniel Gustavo Mingotti. **Produtores, músicos e aficionados: O caso da gravadora independente Som da Gente.** Disponível em:

< <http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewPDFInterstitial/10/9>>

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/>>

NAPOLITANO, Marcos. **Feitiço Decente**. Disponível em:

<<http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/viewFile/2700/2237>>

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Análise musical e música popular brasileira: em busca de tópicos**. Disponível em:

<<http://www.ceart.udesc.br/pesquisa/Musica/Acacio%20-%20MU.pdf>>

PIEIDADE, Acácio Tadeu, BASTOS, Marina Beraldo. **Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro**. In: Simpósio de pesquisa em música: Anais. Curitiba. Editora da UFPR, 2006. P. 265.

PORTAL SESC-SP. Disponível em:

<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=222&Artigo_ID=3459&IDCategoria=3758&reftype=2>

QUARTIN, Roberto. **Coisas** – Encarte do LP. Rio de Janeiro. 1965.

SANDRONI, Carlos. **O Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. **Fundamentos da composição musical**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

SOUZA, Tarik de, CASTRO, Nana Vaz de. **As baquetas explosivas da Bossa**. Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista_exibir.php?jazzista_id=268>

SOUZA, Tárík de. **De volta às melhores coisas da vida**. Rio de Janeiro : O Globo. 2004

SUKMAN, Hugo. In: **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. p.17.

TAGG, Philip. **Analysing popular music: theory, method and practice**. 1982, In Philip Tagg Home Page. Disponível em: <<http://tagg.org/articles/pm2anal.html> Acesso em 16 jan. 2007>

_____. **Para que serve um musema**. Conferência apresentada ao V Congresso da I-ASPM-LA. Rio de Janeiro, 2004.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. São Paulo: Companhia das Letras 1989.

<Recordplant.com>

2. Discográficas

ADNET, Muiza. **As canções de Moacir Santos**. Rio de Janeiro: Adnet Música, 200. 1 CD. (ca. 58 min).

CARDOSO, Elizete. **Elizete interpreta Vinícius**. Rio de Janeiro: Festa, 1958. 2 LP (ca. 32 min).

_____. **Elizete sobe o morro**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1965. 1 LP (ca.15 min).

LEÃO, Nara. **Nara**. Rio de Janeiro: Elenco, 1964. 1 LP (ca. 35 min).

MACHADO, Édison. **É samba novo**. Rio de Janeiro: Columbia, 1963. 1 LP (ca. 29 min).

MENDES, Sérgio. **Você ainda não ouviu nada!** Rio de Janeiro: Philips, 1964. 1 LP (ca. 30 min).

MOACIR SANTOS. **Coisas**. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 LP (ca. 32 min).

_____. **The Maestro**. EUA: Blue Note, 1972. 1 LP (ca. 37 min).

_____. **Saudade**. EUA: Blue Note, 1974. 1 LP (ca. 36 min).

_____. **Carnival of Spirits**. EUA: Blue Note, 1975. 1 LP (ca. 32 min).

_____. **Nanã**. (ca. 2 min) in: *Escrava Isaura*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1976. 1 LP (ca. 18 min).

_____. **Opus 3, nº1**. EUA: Discovery, 1979. 1 LP (ca. 34 min).

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

_____. **Coisas**. Rio de Janeiro: Universal, 2004. 1 CD (ca. 32 min).

_____. **Choros e alegria**. Rio de Janeiro: MP,B, 2005. 1 CD. (ca. 58 min).

_____. **Ouro negro**. Rio de Janeiro: Universal, 2005. 1 DVD

POWELL, Baden. **Baden Powell swings with Jimmy Pratt**. Rio de Janeiro: Elenco, 1962. 1 LP (ca. 25 min).

POWELL, Baden; MORAES, Vinícius de. **Os afro-sambas**. Rio de Janeiro: Elenco, 1962. 1 LP (ca. 32 min).

3. Filmográficas

A GRANDE CIDADE. Direção: Carlos Diegues. Produção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues, Leopoldo Serran, Rubem Rocha Filho. Direção Musical: Moacir Santos. Intérpretes: Leonardo Villar, Anecy Rocha, Antônio Pitanga e outros. 85 min. Brasil, 1966.

ÁFRICA ERÓTICA (JUNGLE EROTIC, HAPPENING IN AFRICA). Direção: Zygmunt Sulistrowski. Produção: Zygmunt Sulistrowski. Roteiro: Jordan Arthur Deutsch, Zygmunt Sulistrowski. Música: Moacir Santos, Enrico Simonetti, Zygmunt Sulistrowski. Intérpretes: Darr Poran, Carrie Rochelle, Alice Marie, Pierre Chapel e outros. EUA, 1970.

AMOR NO PACÍFICO. Direção: Zygmunt Sulistrowski. Produção: Zygmunt Sulistrowski. Roteiro: Zygmunt Sulistrowski. Música: Moacir Santos. Intérpretes: Olivia Pineschi e outros. 90 min. EUA, 1970.

FINAL JUSTICE. Direção: Gleydon Clark. Produção: Arista Films. Roteiro: Gleydon Clark.. Música: David Bell, Bill Scott, Moacir Santos (Carnival Music). Intérpretes: Joe Don Baker, Rossano Brazzi, Venantino Venantini, Joe Quattromani e outros. 90 min. EUA, 1964.

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

O BEIJO. Direção: Flávio Tambellini. Produção: Flávio Tambellini. Roteiro: Glauco Couto, Nelson Rodrigues (Peça de teatro). Música: Moacir Santos. Intérpretes: Xandó Batista, Norma Blum, Jorge Dória, Eliezer Gomes e outros. 78 min. Brasil, 1964.

O SANTO MÓDICO. Direção: Robert Mazoyer. Roteiro: José Ferreira, Jacques Viot. Música: Antônio Carlos Jobim, Luís Bonfá, Moacir Santos. Intérpretes: Irene Borinski, Edgard Carvalho, Heitor Dias, Jorge dos Santos e outros. Brasil, 1964.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Roteiro: Ruy Guerra, Pierre Pellegrini. Música: Moacir Santos. Intérpretes: Nelson Xavier, Paulo César Peréio, Hugo Carvana e outros. 80 min. Brasil, 1964.

SEARA VERMELHA. Direção: Alberto D'Aversa. Produção: Proa Filmes. Roteiro: Jorge Amado (Romance). Música: Moacir Santos. Intérpretes: Nelson Xavier, Sadi Cabral, Marilda Alves e outros. Brasil, 1964.

SOUZA, Raul de. *Entrevista*. Curitiba, 2007. Concedida a João Marcelo Gomes em 30/01/2007 durante a XXV Oficina de Música de Curitiba. Áudio e vídeo.

ANEXOS

1. Partitura de “Coisa nº 3”

2. CD Anexo: Índice de faixas

1. *Coisa nº 3*

Partitura de “Coisa nº 3”