

CAPÍTULO 3

COISAS, O PRIMEIRO LP

3.1. Antecedentes

3.1.1. Pixinguinha

Nas palavras de Nei LOPES (2001), Moacir Santos produziu “a música popular mais sofisticada e ao mesmo tempo mais enraizada nas tradições afro-brasileiras”. É fundamental observar os antecedentes dessa obra, que contém uma das mais marcantes e originais sonoridades já construídas no Brasil. Apoiado na imanente herança cultural afro-brasileira e em pesquisas sobre a origem dessa herança, Moacir Santos justapôs, com domínio formal de composição, os elementos da polirritmia africana à instrumentação jazzística das *big bands*, caminho que já vinha sendo traçado por Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973) desde os anos 1920, com a criação dos Oito Batutas (CABRAL, 1997). Um exemplo conhecido de simbiose entre tradições culturais na obra de Pixinguinha são os chamados lundus-africanos “Yaô”, “Benguelê”, “Festa de Nanã” e “Iemanjá”, em versão original do autor para solista vocal e orquestra de sopros¹.

O estudo de Paulo ARAGÃO (2001) ressalta o pioneirismo de Pixinguinha ao adotar os instrumentos de percussão “típicos” das manifestações musicais das camadas populares em suas orquestrações, seguindo tanto a tendência da indústria fonográfica a ampliar o mercado consumidor de discos por meio de analogias que permitissem o

¹ Os arranjos originais de Pixinguinha para essa formação, feitos nos anos 40, podem ser ouvidos nos CDs *Orquestra Brasília* (Kuarup, 1988) e *Orquestra Pixinguinha* (Kuarup, 1992 / Biscoito Fino, 2009).

reconhecimento de uma tradição musical quanto a ideologia nacionalizante vigente à época. Tendo como fonte a revista *Phonoarte*², o autor registra que “o fascínio e o interesse pelas novidades musicais populares pareciam inegáveis” e transcreve a crônica da época:

O interesse cada vez maior pela nossa música popular vem fazendo com que o público trave estreitas relações com os mais variados e característicos instrumentos, os quais, até então, eram apenas do domínio dos morros, macumbas, candomblés e do chamado ‘mundo da malandragem’ carioca, ou seja, o meio onde vive essa curiosa figura de ‘malandro’, tão cantada nas letras de samba do Rio. Assim é que os ‘ganzás’, ‘pandeiros’, ‘tamborins’, ‘reco-reco’, ‘caracachás’, as ‘cuícas’ e todos os seus variados tornaram-se particularmente familiares ao carioca neste último carnaval, pois em todas as espécies de ranchos e blocos esses instrumentos eram vistos de permeio com violões, banjos, cavaquinhos etc. (*Phonoarte*, 1930, apud ARAGÃO, 2001, p. 32).

3.1.2. Abigail Moura e a Orquestra Afro-Brasileira

A “tradução orquestral da moderna (e negra) música brasileira” (SUKMAN, 2005, p. 17) vinha, após Pixinguinha, sendo experimentada por um outro personagem praticamente desconhecido na história da música popular no Brasil, o maestro Abigail Cecílio de Moura (Eugenópolis, MG, 1904 – Rio de Janeiro, 1970), trombonista e baterista, compositor do afamado samba “Poeira” (“Poeira, oi, poeira, o samba vai levantar poeira...”)³ e criador da Orquestra Afro-Brasileira⁴.

² *Phonoarte*: primeira revista brasileira ligada à indústria fonográfica. Circulou quinzenalmente no Rio de Janeiro, entre os anos de 1928 e 1931, fornecendo críticas, indicações, comentários e tendências do mercado fonográfico à época (ARAGÃO, 2001).

³ Samba batucada, sucesso na voz de J. B. de Carvalho, gravado em 1940 pelo selo Odeon, (LOPES, 2003).

⁴ Enciclopédia Delta-Larousse e Enciclopédia da Diáspora Negra, de Nei Lopes (2004).

Importante e pouquíssimo conhecido grupo vocal-instrumental atuante no Rio de Janeiro entre 1942 e 1970, a Orquestra Afro-Brasileira conjugava, em sua sonoridade, o instrumental percussivo-religioso de procedência africana aos instrumentos da tradição musical jazzística, como trombones, trompetes, saxofones e piano. Autodidata, Abigail Moura trabalhou como copista na Rádio MEC, que lhe franqueou a sede nas horas vagas para a realização dos ensaios da orquestra, integrando-a, portanto, ao contato com maestros e instrumentistas que aí atuavam. Sem formação acadêmica, Abigail Moura dedicou-se, além do aprendizado musical por meio das cópias que fazia e da audição de compositores eruditos, a construir uma base antropológica para seu trabalho, apoiando-se na leitura de autores africanistas como Arthur Ramos, Edison Carneiro e Roger Bastide, ao mesmo tempo que mantinha estreita relação com os terreiros de umbanda e de candomblé (VILLANOVA, 2003). Envoltos em uma aura de misticismo, os concertos eram antecedidos por cerimônias semelhantes aos rituais festivos do candomblé, com a “purificação” do instrumental da orquestra a cada récita e a utilização, por seus integrantes, de vestimentas típicas dessas tradições religiosas afro-brasileiras.

Movida apenas pela dedicação de seu criador e dos músicos que a integravam, a Orquestra Afro-Brasileira apresentou-se com regularidade mais de uma centena de vezes ao longo de quase trinta anos, sem nunca ter obtido subvenção para a sua manutenção. Os concertos, geralmente realizados na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), eram frequentados por aproximadamente quinhentas pessoas a cada vez, público advindo em sua maioria do núcleo de apoio à orquestra constituído na “União dos Homens de Côr dos Estados Unidos do Brasil, no então Distrito Federal”, o que mais tarde deu origem à Sociedade dos Amigos da Orquestra Afro-Brasileira. Os programas eram dedicados à memória de “Grandes vultos dos negros do passado”, a

exemplo do geógrafo baiano Teodoro Sampaio, ou em comemoração a datas cívicas da historiografia da escravidão, como o “Dia da Mãe-Negra – em homenagem a Essa Personagem dos dramas das casas grandes” (grifos do programa, *apud* VILLANOVA, 2003), data relacionada à promulgação da Lei do Ventre Livre, de 28 de setembro de 1871. Entre os frequentadores e apoiadores das atividades da orquestra estavam participantes da elite intelectual brasileira, como Abdias Nascimento, diretor do Teatro Experimental do Negro, José Pompílio da Hora, presidente da Sociedade Beneficente União dos Homens de Cor, o teatrólogo Paschoal Carlos Magno e os etnólogos e folcloristas Câmara Cascudo e Alceu Maynard. A orquestra despertou o interesse de músicos eruditos como Eleazar de Carvalho, Paulo Silva, Camargo Guarnieri, Julio Rossini Tavares, José Siqueira, e também de Moacir Santos, cuja presença nos ensaios do grupo para fins de pesquisa foi testemunhada por Carlos Negreiros, compositor, barítono, percussionista, estudioso da herança cultural africana e integrante da Orquestra Afro-Brasileira entre 1962 e 1969⁵.

Laureada com a Medalha de Bronze pelo Instituto Benjamim Constant do Ministério da Educação e Cultura e considerada de utilidade pública pela Lei Estadual 1.656 de 5 de julho de 1967, a Orquestra Afro-Brasileira fazia ouvir

as músicas vocais nas línguas *bantu*, *nagô*, *nheengatu* e em português (obedecendo, em alguns casos, às corruptelas) como também as formas rítmicas desde o *opanijé* (ritmo especial para Omolu), *alujá* (ritmo especial para Xangô), culminando com a polirritmia afro-brasileira, cuja base é recolhida nas cerimônias litúrgicas afro-brasileiras (Abigail Moura, 1968, *apud* LOPES, 1995).

⁵ Comunicação pessoal de Carlos Negreiros. Rio de Janeiro, 18 jul. 2007, doravante Dep. CN 2007.

Os dois raríssimos LPs contendo repertório autoral de Abigail Moura, *Obaluayê-Orquestra Afro-Brasileira* (Toda América - nº LPP-TA-11, 1957) e *Orquestra Afro-Brasileira* (CBS - nº Mono-37576, 1968), relançados parcialmente em CD na exposição *Negras Memórias, Memórias de Negros*, realizada em 2003, são os únicos registros materiais dessa passagem da história da música popular brasileira. Após a morte de Abigail Moura, em 1970, Carlos Negreiros, último remanescente do grupo e de quem Moura se tornara mentor artístico, responsabilizou-se por continuar as atividades da Orquestra Afro-Brasileira, juntamente com Aurelino, trombonista e mestre de banda do Exército. O esforço dos dois músicos não foi suficiente para manter o trabalho de Abigail Moura. Carlos Negreiros conta que, por razões de ordem mística e após consulta a seus oráculos, segundo os quais a orquestra não deveria mais tocar, o acervo da orquestra foi dilapidado, o vestuário destruído e os instrumentos entregues à Associação de Blocos do Rio de Janeiro. Grande parte das partituras foi levada por uma enchente do rio Mangueiros, em 1973, em cujas margens encontra-se a favela de mesmo nome, onde Abigail Moura residia. O material que restou ficou sob a guarda do mestre Aurelino e desapareceu após um derradeiro concerto realizado em 1982, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, fato que encerrou definitivamente as atividades da Orquestra Afro-Brasileira (Dep. CN 2007).

A “orquestra negra” de Abigail Moura, ao mesmo tempo que ocupava um espaço de resistência das tradições africanas no ambiente sociocultural do Rio de Janeiro, apresentava embrionariamente a concepção de “modernidade” que Moacir Santos viria a adotar no LP *Coisas*. O documento “Uma definição do que é essa orquestra negra”, assinado por Abigail Moura, descreve, didaticamente, a estrutura e o funcionamento de seu conjunto:

A Orquestra Afro-Brasileira é um conjunto que divulga a arte e a cultura musical do negro no Brasil.

Tem a sua estrutura rítmica nos instrumentos bárbaros (de percussão) e harmônica nos instrumentos civilizados – piano-saxofones-pistons e trombone. A minha música, creio, não sente a influência do “Jazz”. Obedece sim, a duas escolas: primitiva e contemporânea.

Difundindo u’a melodia e um ritmo, ambos trazidos pelos africanos, em tempos que já se vão longe, esta música tem por base rítmica os instrumentos rústicos como: o Agogô, o Adejá, o Urucungo, o Afoxé, o Ganzá, os Atabaques e a Angona-puíta. Cantada em coro, invocando os deuses e orixás da mitologia africana, apresenta o ritual (Macumba) dos africanos e dos afro-brasileiros; não havendo, todavia, a interferência dos instrumentos civilizados.

Apenas vozes, como no “Caxambu” (Jongo, dança dos negros em Minas Gerais e no Estado do Rio) e nas “Congadas”. Nesta escola primitiva, quando do ritual, é claro que se encontre presente o sentimento religioso do negro.

Quanto à escola contemporânea (criada por mim), demonstra a evolução musical dos afro-brasileiros. É quando a minha música se desenvolve harmonicamente apoiada no piano, nos saxofones, pistons e trombone (quando a cantora exerce papel de relevo), não abandonando os instrumentos rítmicos como alta expressão. Esta melodia, também de característica negra, são temáticas por mim desenvolvidas em poemas sinfônicos, lamentos, apoteoses, prelúdios, fantasias, etc., forma que uso para transmitir as mais profundas mensagens da arte negra. Nela descrevo os dramas, as tragédias vividas pela minha raça; nela também me personalizo, gritando, gemendo, soluçando desesperadamente.

A ORQUESTRA AFRO-BRASILEIRA também executa músicas populares negras: Frevos, Maracatus e folclore Afro-Brasileiro.

A ORQUESTRA AFRO-BRASILEIRA não é um conjunto exclusivamente vocal: é uma Orquestra que obedece a duas escolas diferentes daí ser diferente a AFRO-BRASILEIRA (Abigail Moura, 1968, *in* VILLANOVA, 2003).

Os arranjos da Orquestra Afro-Brasileira dão suporte aos cantos de umbanda buscados nas lembranças do maestro, na voz impressionante de sua solista principal, a

cantora Maria do Carmo, para quem e com a qual, segundo consta, Abigail Moura conceituara a orquestra⁶. Suponho que a estilização conseguida por Moura com a associação dos toques percussivos para os orixás ao instrumental “contemporâneo” da tradição jazzística⁷, apesar da simplicidade de sua organização sonora em seções blocadas e do tratamento contrapontístico rudimentar, tenha dado subsídios a Moacir Santos, melhor formado na tradição musical ocidental, para prosseguir na conceituação e criação de “algo absolutamente pessoal”.

3.2. Fundamentos Teóricos para uma Sonoridade Moderna: as influências de Hindemith, Koellreuter e Guerra-Peixe em *Coisas*

Os estudos realizados metodicamente cumpriram as expectativas que Moacir depositara neles. Da entrevista ao jornal *A Noite* (8 set. 1955) na série de reportagens “Verdadeiros Valores Novos” sobre como concebia as suas orquestrações, podemos apreender importantes traços caros ao pensamento santosiano: originalidade artística, personalidade e planejamento.

Procuro dar-lhes caráter essencialmente moderno, bem atual: por ora venho me [ilegível] as orquestrações modernas, mas espero criar algo absolutamente pessoal – e para isso, estou

⁶ Segundo informações, Maria do Carmo encerrou a sua carreira de cantora nos anos 50, após enlouquecer em cena durante uma das apresentações da orquestra, deixando vago o lugar de solista feminina, jamais ocupado por outra cantora (LOPES, 1995).

⁷ A Orkestra Rumpilezz, dirigida pelo flautista, saxofonista e compositor Letieres Leite, em Salvador, dá sequência à valorização do instrumental afro-religioso inserido em um contexto orquestral. As composições e arranjos, igualmente inspirados na tradição percussiva do universo afro-baiano, atualizam a sonoridade explorada por Abigail Moura e Moacir Santos, sem entretanto contar com instrumentos de harmonia, sendo esta toda definida pelos instrumentos de sopro (www.rumpilezz.com acesso em 09 mar. 2010).

dando os melhores dos meus esforços. Esforços de quem quer vencer, criar...⁸

A declaração chama a atenção mais uma vez sobre o que seria “moderno” em Moacir Santos. Como visto até aqui, os “melhores esforços” para garantir a colocação entre seus pares corroboraram o seu talento. Nesse movimento, Moacir Santos frequentara, em 1952, o 3º Curso Internacional de Férias da ProArte, em Teresópolis⁹, tendo aulas com o compositor e professor austríaco Ernst Krenek (1900-1991), com quem desvendou em detalhes as técnicas composicionais dodecafônicas.

O dodecafonismo, sistema formulado pelo também austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), estabeleceu um marco de “ruptura” com o sistema tonal e sua hierarquia funcional, que tem a tônica como polo. Tal caminho de “dissolução da harmonia em rumo ao pós-tonal” (PIEIDADE, 2007) já havia sido preconizado por Richard Wagner (1813-1883), que na atividade modulatória constante a serviço do drama musical e sua conseqüente cromatização melódica, buscava retardar o repouso harmônico, o retorno ao “ninho aconchegante da tonalidade original” (Anton Webern *apud* WISNIK, 1989, p. 163). Um caminho rumo a uma harmonia pós-tonal também já havia sido antecipado por Claude Achiles Debussy (1862-1918), que, ao fazer uso de acordes quartais, acordes de empréstimo, substituições harmônicas e escalas de tons inteiros, agregou novas sonoridades ao discurso musical. Rejeitando o movimento cadencial associado à alternância dos acordes de dominante e tônica, princípio do tonalismo, o sistema dodecafônico substituiu a escala diatônica como matéria-prima

⁸ Matéria jornalística s.n., s.d., reproduzida em *Coisas: cancioneiro Moacir Santos* (SANTOS, 2005, 30).

⁹ Cursos idealizados pioneiramente no Brasil, a partir de 1950, por H.-J. Koellreuter, cujo ideal de trazer uma nova perspectiva para a formação do estudante de música no Brasil, utilizando uma pedagogia questionadora e participativa, serviu de modelo para o surgimento dos Festivais de Ouro Preto, Londrina, Curitiba, Brasília, Juiz de Fora e, principalmente, resultou na criação dos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia, em 1954, atual Escola de Música da UFBA.

melódica e harmônica, dando maior autonomia à escala cromática de 12 sons, “base de um campo sonoro sem centro, onde nenhum som teria precedência sobre o outro” (WISNIK, 1989, p. 165).

Evitando o uso de intervalos estruturantes do procedimento tonal – a oitava, a quinta e a terça – o dodecafonismo voltou-se para os “pontos mais atritantes do sistema intervalar cromático” (WISNIK, 1989, p. 165) – a sétima maior, a nona, a segunda menor e o trítono – e organizou o material sonoro em séries que serviram como matrizes para a composição, com o uso de tratamento variacional de um motivo original pelos processos de inversão e retrogradação. O “evolucionário” (MENEZES, 2001, p. 12) Schoenberg determinou, assim, uma nova perspectiva auditiva, a da imprevisibilidade, uma vez que no sistema dodecafônico uma altura só volta a ocorrer após a apresentação de todas as outras onze. A afirmação do discurso através da repetição de elementos atrelados à fórmula cadencial de tensão-repouso, cerne do sistema tonal e geradoras de reconhecimento e aconchego, deu lugar à “autonomia relativa dos parâmetros sonoros, pela super-valorização de qualidades, como o timbre, a dinâmica, o ritmo, a métrica, até então complementares das relações de altura, além da posterior descoberta da musicalidade do ruído” (CERQUEIRA, 1992, p. 24). Sem o compromisso com a funcionalidade, os acordes passaram a ser tratados como entidades harmônicas isoladas, podendo interagir ou não com outros elementos estruturais, como a melodia.

Ademais, o domínio da técnica dodecafônica serviu, para compositores que a adotaram e por razões de ordem estética pessoal posteriormente a abandonaram, como um excelente treinamento no planejamento e representação ordenada do material sonoro, como informa Ruth Serrão em depoimento a Rosa Nepomuceno a respeito de Guerra-Peixe, ele mesmo um dos discípulos de Koellreuter:

Ele era um artista maravilhoso e de grande visão, e eu sempre dizia que sua passagem pelo dodecafonismo tinha dado disciplina a sua técnica de compositor, importante para que ele se tornasse um dos maiores do Brasil. Anos e anos ouvindo isso, no fim da vida concordou comigo, embora não publicamente (*in* NEPOMUCENO, 2001, p. 27).

Acredito que este também tenha sido o caso de Moacir Santos, e que a chave para entender o seu pensamento musical passa necessariamente pela compreensão e assimilação de determinadas técnicas – imprescindíveis à fatura dodecafônica – em suas composições. Não se pode dizer que Moacir Santos tenha sido um compositor dodecafônico, mas é possível perceber elementos da estética e organização schoenberguianas em algumas de suas composições a partir do que ele considerou a sua fase de consciência musical¹⁰, que se projeta inicial e justamente com *Coisas*.

O que conduz a esta reflexão é, mais uma vez, a relação direta de Santos com Guerra-Peixe e Koellreuter e os ensinamentos de ambos sobre composição, em seus aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos. Tendo como mentores esses dois importantes mestres, além de Krenek, torna-se plausível afirmar que Moacir Santos enxergou nos novos conceitos a oportunidade de criar uma música popular “erudita” que soasse diferente do padrão do samba-jazz em voga, já bastante “evoluído”, como visto anteriormente.

O conceito de harmonia acústica fora difundido por Koellreuter, baseando-se nas obras didáticas e conferências de Paul Hindemith (1895-1963) sobre composição moderna na Universidade de Berlim, no período em que Koellreuter, então flautista, a

¹⁰ A divisão em fases foi estabelecida pelo próprio compositor: a fase inicial, em que compunha sobretudo choros de forma intuitiva, na década de 40, e a segunda fase, cujo marco ele estabelece no encontro com Guerra-Peixe nos anos 50, em que começa a despertar para uma outra dimensão da composição (Dep. MS 1992).

frequentara (1934 a 1936)¹¹, e na escola vienense de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern. O conceito foi aprimorado por Guerra-Peixe em função de uma melhor aplicação didática, mais metodizada e, justamente por isso, segundo ele, mais eficaz.

Foi o Prof. H. J. Koellreuter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e daquilo que ele denominava “Harmonia Acústica”, ambos os estudos com apoio nas obras de Paul Hindemith e outros. O material, porém – reconheça-se –, era transmitido sem a necessária ordem para o aprendizado. Cada estudante que se esforçasse para alcançar o objetivo final (GUERRA-PEIXE, 1988).

Percebe-se, na crítica à “desordenação” de Koellreuter, a preocupação de Guerra-Peixe, no manual *Melos e Harmonia Acústica: princípios de composição musical*, em prover o aluno de composição com um material simples, ágil e claro, limitado a duas vezes no que tange à organização de alturas e ritmos na construção de melodias, e à compreensão sobre os valores acústicos dos intervalos no que tange à harmonia.

O material didático de Paul Hindemith¹² também foi utilizado por Moacir Santos em suas aulas, como informa Julio Barbosa: “Moacir usava o Hindemith” (Dep. JB 2008). Serviu, portanto, de ponte entre as vertentes mais vanguardistas da teoria da música (pelo menos aquelas de que se tinha conhecimento no Brasil, à época) e o seu público de alunos da música popular.

¹¹ Ver “Lições de vanguarda”, entrevista de Koellreuter a Carlos Adriano e Bernardo Vorobow. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, domingo, 07 nov. 1999, Caderno Mais! Disponível em www.pages.udesc.br/~c2atcp/A%20revolucao%20de%20Koellreutter.pdf, acesso em 22 mar. 2010.

¹² Paul HINDEMITH, *A Concentrated Course in Traditional Harmony*, 1943; *Elementary Training for Musicians* (Schott Music, 1946).

“Síntese, objetividade e senso prático são fatores característicos e marcantes dos processos de ensino/aprendizagem adotados por Guerra-Peixe, ao longo da vasta carreira como professor”, informa Nelson Salomé de OLIVEIRA (2007, p. 87). No caso específico do manual *Melos e Harmonia Acústica: princípios de composição musical*, dirigido a seus estudantes de composição e também a intérpretes mais afeitos a aprofundamentos, Oliveira observa a prioridade dada por Guerra-Peixe ao “caráter modal ou atonal dos exercícios” (pressupondo que os alunos tivessem familiaridade com o sistema tonal, devendo, por isso mesmo, evitá-lo, se quisessem alcançar novos horizontes), e a outros aspectos da estruturação melorrítmica, como o

equilíbrio entre saltos e graus conjuntos, compensação de saltos e de arpejos, relação de segundas (linha escalar camuflada), tensão e afrouxamento melódico (direcionamento ascendente e descendente da melodia), pontos culminantes parciais, ponto culminante total – inferior e superior (clímax) –, utilização de células com suas variantes, dentre outros itens abordados (OLIVEIRA, 2007, p. 87).

O conteúdo de *Melos* prevê outros elementos a serem exercitados para dar forma à melodia, como as variações monorrítmicas em graduações crescentes de densidade e atividade, partindo da forma barroca do *doble*¹³. Oliveira observa ainda as qualidades de aspectos melorrítmicos assinalados por Guerra-Peixe, tais como “o caráter monorrítmico, anacrústico, acéfalo, estático e dinâmico, os elementos conjuntivos e disjuntivos, a elasticidade, os pontos de apoio (...) a relação de convergência entre tensão e afrouxamento rítmico melódico” (OLIVEIRA, 2007, p. 87).

GUERRA-PEIXE (1988) categoriza as dissonâncias e consonâncias por sua força harmônica e melódica. Considera os efeitos de sua aplicação segundo critérios

¹³ Série de variações elementares sobre um tema curto e característico, cada uma com sua configuração rítmica própria, interessando que o tema seja reconhecido em todas (GUERRA-PEIXE, 1988)

predeterminados de estabilidade e repouso *versus* instabilidade e movimento. Considera também que o grau de tensão será dado pela distância entre os sons: quanto menor o intervalo, mais tensa será a dissonância. A categorização de Guerra-Peixe apresenta-se, portanto, assim:

P: consonância perfeita (oitavas, quintas e quartas);

I: consonância imperfeita (sexta maior, sexta menor, terça maior, terça menor);

B: dissonância branda (sétima menor, segunda maior);

A: dissonância aguda (sétima maior, segunda menor);

V: intervalo vago (quarta aumentada ou quinta diminuta).

GUERRA-PEIXE (1988, p. 27) considera ainda que “o cromatismo debilita a melodia e obscurece a harmonia” e por isso deva ser usado comedido.

Na mesma linha de Guerra-Peixe, Ernst KRENEK (1940)¹⁴, em estudos de contraponto baseados na técnica dos 12 sons, também classifica os intervalos por seu grau de tensão, advertindo que a nomenclatura que classifica os intervalos em maiores, menores, aumentados e diminutos não deveria ser empregada na manipulação do material dodecafônico, uma vez que esses termos estão diretamente relacionados à estética tonal. Segundo KRENEK, no atonalismo a representação numérica seria a mais adequada, importando apenas o número de semitons que cada intervalo contém. O uníssono seria representado pelo 0, a segunda menor pelo 1, a segunda maior pelo 2, e assim por diante. Porém, por razões de ordem prática, ele manteve a nomenclatura tonal

¹⁴ KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint (based on 12-tone technique)*. New York: G. Schirmer, Inc., copyright 1940. Consta do acervo MS em Pasadena um exemplar desse livro com inúmeras anotações de próprio punho do compositor pernambucano.

para facilitar a compreensão do estudante de contraponto. Abaixo, alguns elementos da classificação de Krenek:

1 – Intervalos consonantes: uníssono, terça menor, terça maior (quarta diminuta), quinta justa, quinta aumentada, sexta menor, sexta maior (sétima diminuta), oitava.

2 – Intervalos dissonantes, distinguidos por seu grau de tensão:

a) dissonâncias de baixa tensão (*mild dissonances*): segunda maior, sétima maior, nona maior;

b) dissonâncias de alta tensão (*sharp dissonances*): segunda menor, sétima maior, nona menor;

c) a quarta justa é considerada consonância ou dissonância, a depender do contexto e da progressão intervalar que a antecede;

d) o trítono (quarta aumentada ou quinta diminuta) é considerado um intervalo neutro, porque divide a oitava em partes iguais.

Do mesmo raciocínio que classifica os intervalos melódicos pelo grau de tensão neles embutido, emerge, propriamente, o conceito de harmonia acústica, segundo o qual os acordes são hierarquizados qualitativa e quantitativamente pelo maior ou menor grau de atrito sonoro que as dissonâncias e consonâncias provocam, a depender do acúmulo de sons em sua estrutura – da tríade ao acorde de 12 sons – e de seu posicionamento em relação ao som mais grave. Quanto mais dissonâncias agudas embutidas no acorde, mais tenso ele será considerado:

Sob o designativo de “Harmonia acústica” compreende-se, neste livro, a aplicação harmônica – a duas e mais vozes – da tensão

proportional dos intervalos: isto é, do emprego racionalizado das consonâncias e dissonâncias. Os princípios aqui expostos são válidos para qualquer estilo de música, antigo ou contemporâneo (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 30).

Vale a pena transcrever aqui, mais uma vez, as palavras de Guerra-Peixe avaliando, filosoficamente, a eficiência de suas lições, em “consonância” com a opinião de Krenek, sublinhadas no exemplar de Moacir:

O grau de tensão pode ser explicado pela relação entre as vibrações, a combinação dos sons, ou outros fenômenos acústicos; no entanto, a decisão do que será considerado dissonância e de como esta poderá ser utilizada é arbitrária e inerente a um estilo musical particular, pois ela depende exclusivamente de um conceito estético.¹⁵

Diz Guerra-Peixe, em demonstração de afluência sensibilidade pedagógica, mas não menos pragmático do que Krenek:

Porém, previne-se ao estudante que não basta estar senhor dos valores físicos dos sons, pois é preciso que ele também empregue a sua sensibilidade se quiser eliminar a aridez dos estudos. E verificará, na prática, que quando a sensibilidade concorre para humanizar as fórmulas acadêmicas, é porque fisicamente tudo está correto. É preciso treinar o ouvido. A música floresce melhor no terreno da espontaneidade que no campo do intelectualismo. Estes pontos têm sido usados também por alguns dos meus ex-alunos. Do Melos, em especial, aplicados ao ensino de Harmonia Tradicional com resultados surpreendentes, o que jamais imaginei (GUERRA-PEIXE, 1988, p. 5).

¹⁵ “The degree of the tension may be explained by vibratio-ratios, combination-tones, or other acoustical phenomena; yet, the decision of what shall be considered a dissonance and how its should be handled is an arbitrary assumption inherent in a particular musical style. for it depends exclusively on a aesthetic concepts.” (KRENEK, 1940, p. 7, sublinhado por MS).

□ □

A demonstração de surpresa de Guerra-Peixe com a eficácia de seus próprios exercícios quando aplicados a outro material que não o atonal pode ajudar a elucidar, ou ao menos dar uma pista mais clara sobre o que seriam, afinal, os sons “intrigantes” e “modernos” de Moacir.

3.2.1. Apontamentos para o LP *Coisas* e para Trilhas de Filmes: Caderno Pré-*Coisas* ou Caderno de Pasadena

A pesquisa feita no acervo de Pasadena revelou um material valioso para a análise retrospectiva da obra de Moacir Santos: um caderno de apontamentos em que estão reunidas notas de cunho musicológico¹⁶ – cantigas de cegos, incelenças, temas de congada, de bandas de pífano, de guriabá e jaraguá¹⁷ – e temas originais de Moacir, que vieram a integrar o LP *Coisas* e as trilhas sonoras assinadas por Santos, na época.

A primeira trilha que Moacir Santos compôs para o cinema foi feita por indicação do cantor João Gilberto ao escritor Jorge Amado (VMS, 1997), para a adaptação cinematográfica, realizada em 1964 e dirigida por Alberto d’Aversa, do romance do autor baiano, *Seara Vermelha*. Seguiram-se, no mesmo período, as trilhas compostas para os filmes *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1964), *O Santo Módico*, de Sacha Gordine (1964), *Os Fuzis*, de Ruy Guerra (1965) e *O Beijo*, de Flávio Tambellini (1965).

¹⁶ Seguindo a mesma linha de pesquisa musicológica de Mário de Andrade e Guerra-Peixe. Entretanto, não é possível afirmar que MS tenha empreendido viagens para a coleta desse material, como fizeram seus antecessores. Provavelmente não, devido aos seus inúmeros compromissos profissionais no período. Imagino, portanto, que as informações advieram ou de sua memória, ou de pesquisas em bibliotecas ou mesmo lhe foram transmitidas por Guerra-Peixe.

¹⁷ Personagens dos reisados brasileiros (PASSARELLI, 2006). Sobre tais personagens, ver também www.inepac.rj.gov.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=28, acesso em 13 abr. 2010.

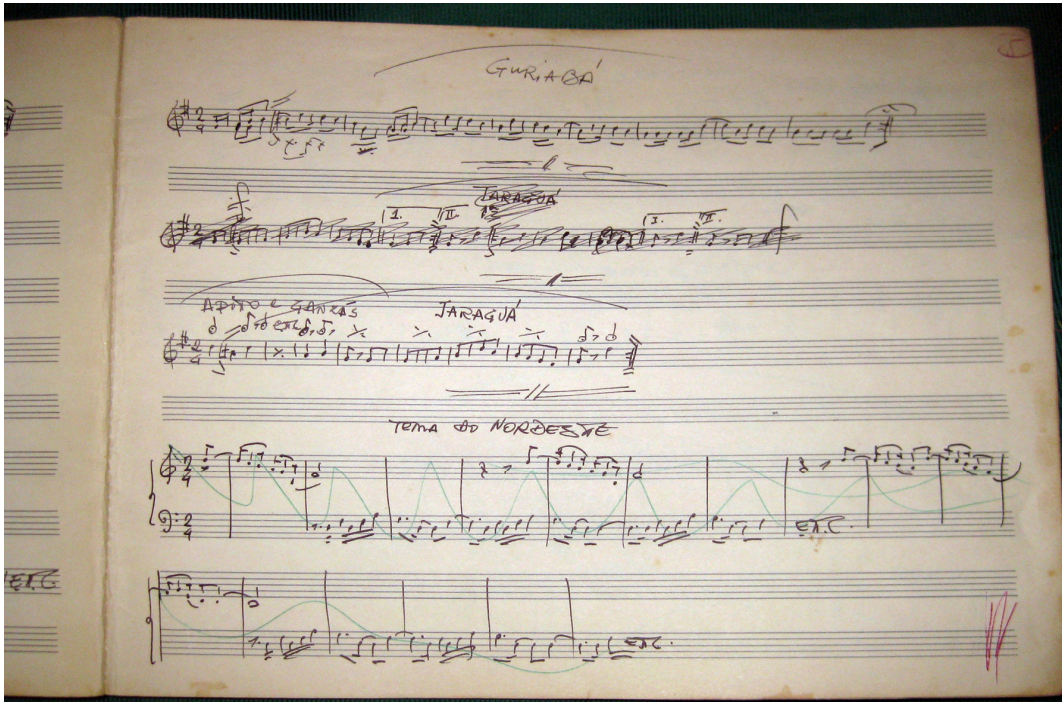


Ilustração 13 – Apontamentos de temas populares. Caderno Pré-Coisas, c. 1960. Acervo MS

Handwritten musical score on aged paper, featuring a central sheet of paper pasted onto the main manuscript. The top section is titled "PARA 'GANGA-ZUMBA' ou 'O BEIJO'" and includes a treble clef staff with a 5/4 time signature and a key signature of one sharp. Below this, there are several staves of music, some with green ink annotations. A section is labeled "TEMA BANZO" and includes a bass clef staff with a 6/8 time signature. At the bottom, there is a section labeled "RITMO ALTO" with a treble clef staff and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Ilustração 14 – Apontamentos para trilhas dos filmes *Ganga Zumba* e *O Beijo*. Caderno Pré-Coisas, c. 1960. Acervo MS

A trilha sonora de *Ganga Zumba* antecipou a sonoridade que se tornaria a marca característica de Moacir Santos a partir do lançamento do seminal LP *Coisas*, em 1965, pelo selo Forma. Constam da trilha, além do tema de abertura “Naná”, os que posteriormente ficaram conhecidos como “Coisa nº 4”, “Coisa nº 9” e “Mãe Iracema”, em instrumentações que variam do tratamento *a capella* às combinações tímbricas de piccolo, flauta, clarinete, clarone, fagote, saxofone, trombone e percussão, em que predomina a utilização dos atabaques e tímpanos. *Ganga Zumba* funcionou como uma espécie de laboratório para o LP *Coisas*: no filme, ouve-se, destacada do tema, a parte que posteriormente ficaria integrada à partitura de “Coisa nº 5 - Nanã” como introdução¹⁸.

Os “ritmos complexos, encadeamentos harmônicos surpreendentes e melodias intrigantemente conquistadoras” destacados por HOMEM DE MELO (2005) vinham sendo sistematicamente pensados e anotados por Santos entre o final da década de 50 e meados da década de 60, a exemplo de “Coisa nº 2”, composta em 1956, durante o período paulistano em que retomou as aulas com Guerra-Peixe (Dep. MS 1992). O caderno de anotações, a que chamarei aqui de “Pré-Coisas”, contém apontamentos sobre a tradição musical popular brasileira e também alguns dos temas autorais que haviam anteriormente recebido o título de “Coisas”, e já faziam parte da discografia brasileira, como é o caso de “Coisa nº 1” e “Coisa nº 2”¹⁹. Outros temas, porém, foram anotados durante o período, revelando um conjunto não de dez, e sim de onze “Coisas”,

¹⁸ As partituras originais de *Coisas* se perderam no processo de falência da gravadora Forma, e foram meticulosamente reconstituídas por Mario Adnet e Zé Nogueira, com a supervisão de Moacir Santos, para a gravação do CD *Ouro Negro*.

¹⁹ *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt* (Elenco, 1963); *Edison Machado É Samba Novo* (LP CBS, 1965 / CD Sony, s.d.); *Sergio Mendes & Bossa Rio – Você ainda não ouviu nada!* (LP Philips, 1964 / CD Dubas / Universal, 2002). Para contextualização sobre a atividade instrumental no Rio de Janeiro no período, ver SARAIVA, 2007.

nominadas e ordenadas posteriormente à decisão de apresentá-las em seu primeiro LP. A afirmação sobre a nomeação posterior é plausível se considerarmos os sinais de interrogação colocados à margem das anotações musicais. Contrapostos à rubrica do conjunto das “Coisas” ao final do caderno, verifica-se que a numeração estabelecida é a mesma apresentada no LP.

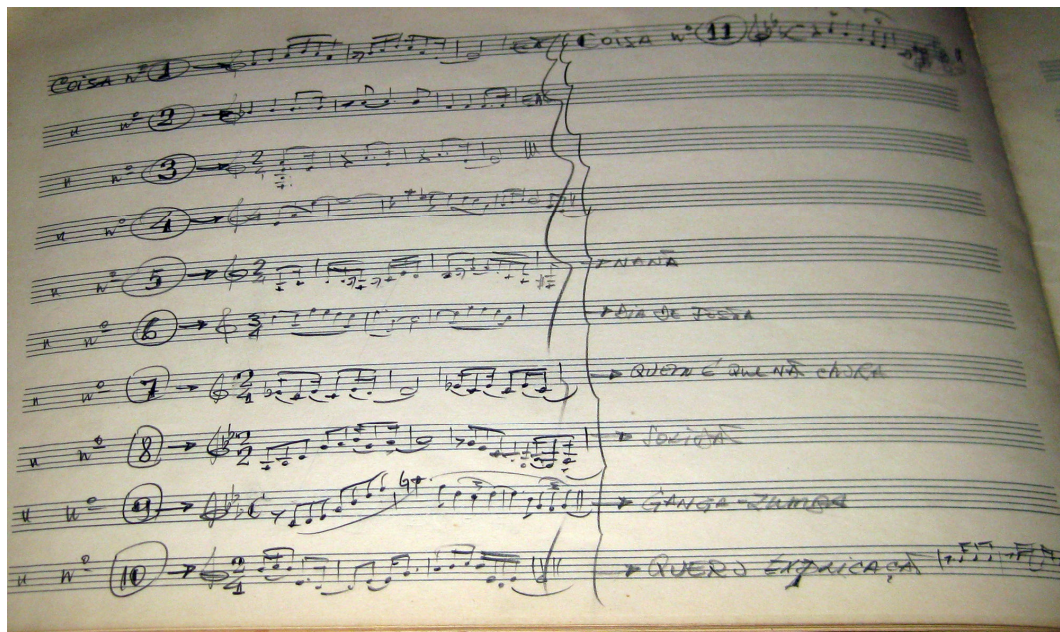


Ilustração 15 – Rubricas do conjunto de ‘Coisas’. Caderno Pré-Coisas, c. 1960. Acervo MS

O caderno traz à tona germens de ideias musicais que foram retomadas e reprocessadas pelo compositor na construção dos repertórios de seus futuros discos. Isso implica dizer que Moacir Santos aferrava-se fielmente a suas ideias, investigando as possibilidades de instrumentação e manipulando técnicas de composição que lhe permitiram transpô-las do nível da concepção ao nível da apresentação, ao longo do tempo. Um exemplo é “Mãe Iracema”, presente na trilha de *Ganga Zumba* e que MS cogitou integrar ao conjunto das *Coisas*. “Mãe Iracema” só ganhou o contorno que

conhecemos atualmente no LP *Maestro* (Blue Note, 1972), considerando, nas anotações feitas pelo menos dez anos antes, a aplicação de técnicas de modulação, modificação melódica e aumentação.

Exemplo 17 [faixa 4] – ‘Mãe Iracema’, frase inicial

Exemplo 18 [faixa 5] – ‘Mãe Iracema’, aumentação e transformação melódica

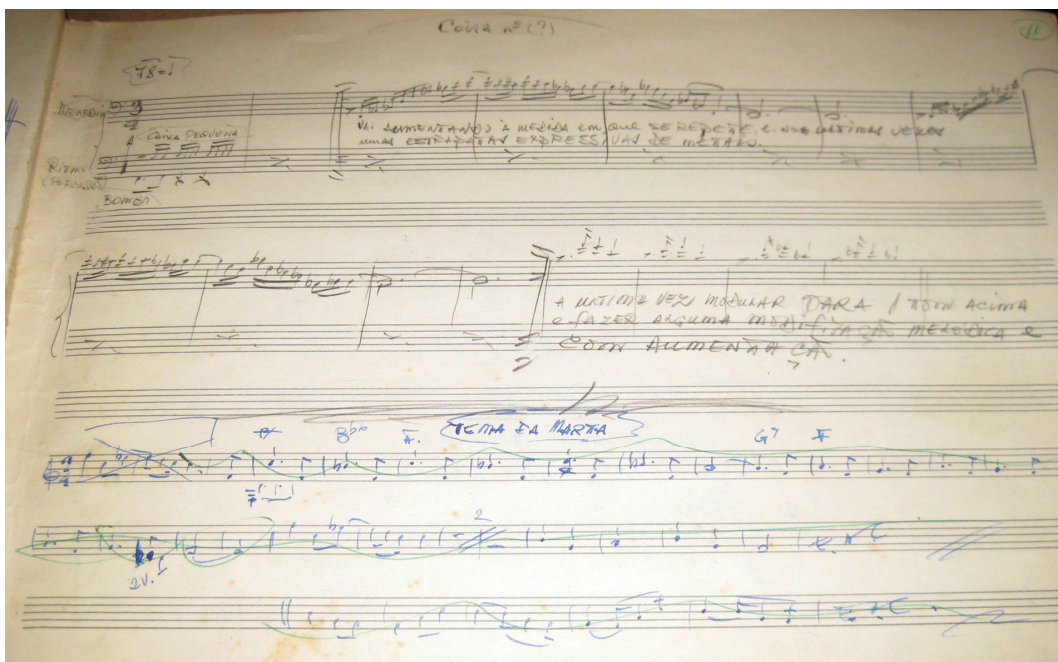


Ilustração 16 – ‘Coisa nº ?’, posteriormente ‘Mãe Iracema’, com indicações de modulação, modificação melódica e aumentação. Caderno Pré-Coisas, c. 1960. Acervo MS

3.3. A Realização do LP

Para além das funções de arranjador, instrumentista, professor e maestro, *Coisas* significou a oportunidade de Moacir Santos se assumir como compositor. Não apenas compositor, mas um compositor original. No caso de Moacir, ser apenas original não bastava, era preciso confirmar tecnicamente essa qualidade.

Em sessões realizadas nos estúdios da RCA Victor, localizados nas imediações da Central do Brasil²⁰, os músicos foram apresentados ao “som de Moacir”, ou ao que Roberto Quartin, no texto do encarte do LP, considerou “um documento histórico autêntico dentro do mapa da música popular brasileira”. Destacando o “sentido de

²⁰ Segundo informação do saxofonista Dulcilando Pereira (Macaé), do elenco de *Coisas*. Comunicação pessoal, março 2010.

brasilidade”, o dinamismo e objetividade das pesquisas de Moacir e o resultado delas advindo, o produtor enfatizou a abertura de caminhos que a audição de *Coisas* propunha para a música brasileira (QUARTIN, 1965). Sua avaliação ecoou na de Zuza HOMEM DE MELO (2005):

‘Coisas Afro-Brasileiras’ foi o mais desconcertante disco instrumental dos anos 60. É natural que suas conseqüências ficassem para muito depois (...) Na obra do Maestro o primitivo encontra o futuro. O ontem, o amanhã.

E, “muito depois” de seu aparecimento, a sonoridade santosiana provocou o seguinte comentário do jovem compositor gaúcho Cristiano Figueiró ao ouvir o CD *Ouro Negro*: “Apesar de não conhecer, parece que eu sempre ouvi essa música”²¹.

Onde é possível localizar os elos entre o “ontem e o amanhã”, entre o “primitivo e o futuro”; quais seriam, finalmente, os “novos caminhos” que a música brasileira pode aferir na obra de Moacir Santos? Como se deu a articulação sonora entre harmonia, melodia e ritmo, que faz de *Coisas* um exemplo de “síntese completa e expressiva do formidável papel que o negro desempenhou em toda a formação de nossa música popular”? (QUARTIN, 1965). Creio que as considerações que se seguem podem, se não esclarecer, ao menos impulsionar uma revisão de critérios na apreciação da música de Santos.

²¹ Comunicação pessoal durante este curso de doutoramento, Salvador, 2007.

3.3.1. Escolha de Material Musical

Com as informações sobre as novas tendências composicionais agregadas à sua tarimba como arranjador e compositor de trilhas sonoras no campo da indústria musical, Moacir Santos realizou, em sua própria obra, uma espécie de acordo entre os códigos da música popular – que na maior parte das vezes se serve do tonalismo e do modalismo como principais suportes melo-harmônicos – e os da música atonal e serial, no que diz respeito à planificação desse material e à utilização dos choques intervalares. O diálogo entre sistemas já havia sido exposto, por exemplo, por Alban Berg no “Concerto para violino e orquestra” com a introdução de tríades tonais perfeitas em meio ao material serial (WISNIK, 1989), mas suponho que tal experimentação não tivesse sido feita na música popular, até então, ao menos no Brasil.

3.3.1.1. As Coisas ‘Africanas’ em ‘Coisas’

Para Bruno NETTL, “a complexidade rítmica mais espetacular da música negra africana aparece na polifonia rítmica, na superposição de várias estruturas rítmicas”. Apesar da ênfase dada à percussão, onde se manifesta mais claramente, a polirritmia na música da África Ocidental e Central “também está presente na combinação de várias vozes, ou, mais frequentemente, de instrumentos com vozes”. Na execução de unidades métricas distintas, tem-se como consequência a superposição de unidades de agrupamentos binários e ternários, e de “ritmos mais complexos compostos por estas unidades, tanto simultânea como alternadamente” resultando em um ritmo de hemíola (NETTL, 1996, p. 174, 175). A hemíola também ocorre em diversos gêneros da tradição musical europeia, notadamente em cadências finais de danças barrocas como a

sarabanda e a corrente, em valsas vienenses, sinfonias do período romântico e mesmo em composições de vanguarda. Resumidamente, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário como se fossem três compassos em tempo binário, sem destruir a noção de organização métrica.

Entretanto, como a estrutura polirrítmica da música da África subsaariana não se constrói nos moldes europeus de divisão de compasso, em que prevalece o limite determinado pela barra de compasso, é necessário abandonar tal conceito para que a percepção e análise dos ritmos africanos se faça em outra perspectiva auditiva, mais flexível, mais sinuosa e menos previsível. Seguindo esse raciocínio, estudiosos da polirritmia africana²² estabeleceram o critério de unidades/células sonoras organizadas binária e ternariamente, considerando, sintética e primordialmente, a articulação simultânea entre as duas formas de organização, e adotaram a notação musical ocidental, representando as células binárias e ternárias, respectivamente, pelas figuras da semínima e da semínima pontuada, apenas para efeito de tradução didática. Tal articulação, tida por NETLL (1996, p. 175) como “um ingrediente básico de muita da polifonia rítmica da África ocidental e central” e, talvez, a “chave mais importante para sua compreensão”²³, tem como efeito a instabilidade e irregularidade do ritmo, gerando o fator surpresa em sua percepção. A articulação prevê também a ação de um fio condutor, o *time line* ou a menor célula constante que perpassa e dá referência ao jogo polirrítmico. Na orquestra percussiva de origem iorubá, o *time line* é normalmente executado pelo tocador de agogô ou gonguê, instrumentos cujo timbre metálico se sobressai em meio às diversas camadas rítmicas. Outro conceito aplicável aos

²² Ver estudos de NKETIA (1974), SOWANDE (1972), KUBIK (2005), BÉHAGUE (1976), NETLL (1996), LACERDA (s.d.). Para atualização sobre a ritmia brasileira, e em especial a reflexão sobre a síncopa na música popular brasileira, ver SANDRONI, 2008 e CABRAL, 2008.

²³ “*La juxtaposición de três tiempos contra dos, y de ritmos más complejos compuestos por esas unidades, tanto simultánea como alternativamente, constituye la base de buena parte de esa música*” (NETLL, 1996, p. 175).

acontecimentos sonoros da tradição musical africana é o de *cross rhythm*, que, segundo Marcos Branda LACERDA, “se dá no caso de sobreposição de configurações rítmicas em partes instrumentais diversas baseadas em valores rítmicos diferentes, mas constantes” (LACERDA, s.d., p. 208).

No plano rítmico, fica clara a opção de Moacir Santos por estilizar os padrões da cultura musical afro-brasileira, dando ao conjunto de *Coisas* uma caracterização única na sonoridade instrumental dos anos 60, alcançada tanto pela associação da instrumentação usual das bandas de música e *big-bands* jazzísticas à percussão típica dessa tradição cultural (atabaques, agogôs, afoxés, etc.) quanto pelo tratamento polirrítmico dispensado ao contraponto. Ademais, as palavras do compositor vêm confirmar a sua intenção de construir, de maneira coerente, sua identidade musical peculiar. O respeito à própria história, à sua genealogia e ao atavismo são nítidos em seu discurso: “Eu sou um africano nascido no Brasil. Há quinhentos anos, mais ou menos, eu fui trazido para o Brasil nos genes de meus ancestrais” (Dep. MS 2005). E são ainda suas palavras que definem o lugar de sua música na avaliação – uma vez mais – da dicotomia erudito-popular, realçando a importância que dá ao ritmo:

Sonho em fazer minha música para um aspecto que não se enquadra na poética popular, “pintar um quadro diferente”, fazer essa transferência, necessito encontrar minha base rítmica numa orquestra sinfônica, que ela seja uma novidade, tenha força. Na música popular o ritmo é constante, é uma diferença. Eu sinto a falta, quando estou embrenhado em música sinfônica, *sinto falta daquele ritmo que é o meu berço*, vou ter que achar um jeito que os instrumentos façam a minha percussão, que eu fique satisfeito. Pois bem, esse é o meu sonho não realizado (Dep. MS 1992, grifo meu).

Na sequência das faixas do LP, além da identificação de melodias predominantemente modais como em Coisa n.1, Coisa n.2, Coisa n. 4, Coisa n. 5 e Coisa n.9, talvez seja possível, então, estabelecer a seguinte relação entre as “Coisas” e os toques provindos da tradição musical negra no Brasil²⁴, considerando-se a origem pernambucana de Moacir Santos e o pensamento do compositor acerca da estilização de referências musicais da tradição popular :

Coisa nº 4 – Alujá

Coisa nº 10 – Ijexá

Coisa nº 5 – Alujá

Coisa nº 3 – Côco; gonguê do maracatu

Coisa nº 2 – Bravun; clave do Alujá no ritmo da melodia

Coisa nº 9 - Alujá

Coisa nº 6 - Maracatu

Coisa nº 7 - Samba

Coisa nº 1 - Ijexá

Coisa nº 8 - Barravento

²⁴ Agradeço as informações aos percussionistas Marcos Suzano e Carlos Negreiros, em comunicação pessoal. Ver também glossário em José Flávio PESSOA DE BARROS, 2005.

3.3.1.2. Elenco

A seleção do elenco de *Coisas* foi feita “a dedo” por Moacir Santos, como informa Julio Barbosa: “Moacir escrevia para os músicos que ele mesmo escolhia, após os ver tocando” (Dep. JB, 2008). Os profissionais escalados deveriam preencher os requisitos técnicos e estilísticos necessários à realização do que Moacir havia combinado na orquestração dos temas. Eram músicos que transitavam tanto no universo das *jam sessions* quanto no da música sinfônica e das orquestras de rádio, com experiência apurada no trabalho em naipe e desenvoltura como solistas improvisadores. Moacir não participou de todas as faixas como instrumentista. Constam do elenco do LP os seguintes nomes:

Em “Coisas n^{os} 1, 2 3, 4, 5 e 6”: Julio Barbosa, trompete; Dulcilandio Pereira, saxofone alto; Luis Bezerra, saxofone tenor; Geraldo Medeiros, saxofone barítono; Edmundo Maciel, trombone; Armando Pallas, trombone baixo; João Gerônimo Menezes, trompa; Nicolino Cópia, flauta; Chaim Lewak, piano; Claudio das Neves, vibrafone e percussão; Geraldo Vespar, guitarra elétrica, violão; Gabriel Bezerra, contrabaixo; Wilson das Neves, bateria; Elias Ferreira, percussão.

Em “Coisas n^{os} 7, 8, 9 e 10”: Giorgio Bariola, Watson Clis e Peter Dauelsberg, cellos; Jorge Ferreira da Silva, saxofone alto; Moacir Santos, saxofone barítono; Chaim Lewak, piano e órgão; Geraldo Vespar, guitarra; Gabriel Bezerra, contrabaixo; Wilson das Neves, bateria; Elias Ferreira, percussão.

CAPÍTULO 4

‘A MELHOR SAÍDA É O GALEÃO’

4.1. Medalhas, Muito Trabalho e Contas a Pagar

Em 1965, o diretor austríaco Zigmunt Sulistrowsky, dono da companhia cinematográfica International Enterprise, sediada na Califórnia, viajou ao Rio de Janeiro em busca de um profissional que compusesse a trilha de seu mais recente filme, *Love in the Pacific* (Amor no Pacífico) (Dep. MS 1992). O nome indicado unanimemente pela classe musical (Dep. MS 1992) foi o de Moacir Santos, que se esmerou em construir o que ele considerou o seu trabalho mais importante realizado até então (VMS, 1997), compondo e orquestrando para 65 músicos. A ótima repercussão da trilha, influenciada pelas concepções musicais jazzísticas de autores como Henri Mancini (Dep. MS 1992), chegou até a esfera governamental, mais especificamente ao Palácio do Itamaraty, sede do Ministério das Relações Exteriores, por intermédio da jornalista e letrista Jeanne Marie Bittencourt (VMS, 1997). Como reconhecimento por seu trabalho no filme, as autoridades diplomáticas haviam concedido a Moacir Santos uma passagem para os Estados Unidos, que lhe permitiria assistir à *avant-première* do filme em Hollywood. Durante mais de um ano, Moacir Santos aguardou a comunicação de Sulistrowsky sobre o evento de lançamento do filme, sem tê-la jamais recebido (VMS, 1997). A trilha sonora de *Love in the Pacific* proporcionou ao compositor a filiação à American Society of Composers Authors and Publishers (ASCAP) em 1966. Mesmo assim, Moacir Santos havia afastado a ideia de viajar aos Estados Unidos, por ainda idealizar que o povo americano era “de outro planeta, os músicos eram como gigantes” (Deps. MS 1992 e

2005) e que não seria aceito por lá. Foi, porém, convencido por amigos¹ a ousar a viagem, de maneira a verificar, *in loco*, as condições profissionais norte-americanas.

Naquele período, o mercado internacional para a música popular brasileira havia sido impulsionado pela emblemática noite da Bossa-Nova no Carnegie Hall em Nova York, na temporada 1962-1963, e principalmente pelo milhão de exemplares vendidos do LP de Stan Getz e Charlie Byrd, no qual está incluída a canção “Desafinado”, de Tom Jobim e Newton Mendonça (CASTRO, 1990). São também notáveis na projeção internacional da bossa-nova os LPs *Getz & Gilberto* e *Frank Sinatra & Tom Jobim*, que, reunindo expoentes brasileiros do gênero a astros da música norte-americana, ampliaram as possibilidades comerciais do gênero.

O México e os Estados Unidos haviam se tornado o principal destino para cantores, compositores e instrumentistas brasileiros desejosos de expandir a sua atuação profissional. Além de João Gilberto e Tom Jobim, ícones do movimento, outros nomes participaram do que Ruy Castro (1990) considerou a “diáspora” da música brasileira. Entre idas e vindas, o “êxodo” teve como personagens os pianistas e compositores Sérgio Mendes, Eumir Deodato e João Donato, o compositor e violonista Luiz Bonfá, o casal Airto Moreira e Flora Purim, os também bateristas Chico Batera, João Palma, Dom Um Romão, os baixistas Otavio Bailly e Tião Neto, as cantoras Leny Andrade, Wanda Sá, Cynara, Cybele, a violonista Rosinha de Valença, o cantor Jorge Ben, os compositores e cantores Edu Lobo e Dori Caymmi (CASTRO, 1990, cap. 20). O saxofonista Paulo Moura e o trompetista Julio Barbosa, por exemplo, aproveitando uma turnê ao México com a orquestra de Ary Barroso, em 1967, estenderam a viagem até os

¹ O cantor, arquiteto e pintor Luiz Cláudio de Castro, o compositor Lula Freire e sua mãe Maria Helena Freire, a “patrona de músicos e compositores”, que, à época, promovia sessões musicais em seu apartamento em Copacabana (comunicação pessoal de Luiz Claudio de Castro, em 29 abr. 2008, doravante Dep. LC 2008; Dep. MS 2005; VMS, 1997).

Estados Unidos, com a pretensão de lá permanecer, o que acabou não acontecendo (Dep. JB 2008). Dentre esse nomes, o de Sérgio Mendes se destaca como o “embaixador”² da música brasileira no exterior, em parte devido à sua ligação com o Itamaraty, que em 1963 e 1964 o apoiou em turnê cultural pelo México e Estados Unidos (CASTRO, 1990, p. 385). Permanecendo definitivamente em solo norte-americano desde então, Mendes, com apurado *feeling* comercial, havia iniciado sólida e ininterrupta carreira internacional, circulando anualmente com seus grupos por toda a Europa, Austrália e Ásia. Assíduo frequentador dos estúdios de gravação, neles travou conhecimento com inúmeros jazzistas ligados à bossa-nova, entre eles o pianista e compositor Clare Fischer (CASTRO, 1990). Como se verá adiante, Mendes e Fischer foram os grandes incentivadores de Moacir Santos quando este chegou à Califórnia.

Os tempos para Moacir Santos no Rio de Janeiro estavam difíceis. Em 1967, com medalhas no peito, mas acumulando contas a pagar e salários atrasados, o compositor chegou a pensar em alugar o próprio carro para rodar na praça como táxi. Foi dissuadido da ideia pelo compositor Durval Ferreira, que lhe disse: “Moacir, não faça isso, você vai ficar desacreditado!” (Dep. MS 1992).

À ocasião empregado na extinta TV Rio (Dep. MS 1992), após o desmantelamento da Rádio Nacional iniciado na vigência do regime de força instaurado pelo golpe militar de 1964, cuja consequência direta foi a demissão dos profissionais de música (Saroldi & Moreira, 1984), ele conta o motivo que o impulsionou a mudar de país: “Na TV Rio não se recebia, os artistas sentados na escada esperando, estrelas inclusive. Um músico me mostrou a arma que levava, para forçar o pagamento. Crise por crise, fiquei nos Estados Unidos” (Deps. MS 1992 e 2005).

² Comunicação pessoal do contrabaixista Otavio Bailly, ex-integrante do Sexteto Bossa Rio, com o qual tocou no referido concerto da Bossa-Nova no Carnegie Hall, em 1962. Radicado em Los Angeles desde 1968, Bailly concedeu esse depoimento em Pasadena, em fevereiro de 2009.

A passagem aérea para assistir à *première* de *Love in the Pacific* em Hollywood, recebida em 1965, ainda era válida, mas com a inflação da época e já passados dois anos, Santos pôde utilizá-la apenas no trecho Rio-Nova York, mais curto. Tomada a decisão de viajar, Moacir e Cleonice Santos aplicaram-se no estudo da língua inglesa, com a firme intenção de se integrar ao novo país, sem dar margem a empecilhos de ordem profissional e/ou pessoal (VMS, 1997). Moacir seguiu na frente. Em um breve período inicial, de cerca de três meses (VMS, 1997), chegou a pensar em voltar ao Brasil, pois o clima frio e chuvoso de Nova York dificultava-lhe a adaptação. Mais uma vez, Cleonice Santos foi persistente no propósito de dar novo rumo a suas vidas. A conversa dos dois ao telefone mostra que a decisão não teria volta:

- Cleo, não desarme a barraca, vou voltar ao Brasil, aqui é muito frio, poeirento, não venda o carro!

- Impossível, Moa, acabo de vender a casa, o carro, tudo! (Dep. MS 2005).

4.2. A Decisão de Emigrar

Já convencido a permanecer nos Estados Unidos, Moacir avaliou que a decisão de se mudar fora acertada. Observou que “lá há lugar para todos, para o pior e para o melhor, e todos trabalhando” (Deps. MS 1992 e 2005). No ambiente altamente competitivo e o elevado grau de profissionalismo musical norte-americanos, Moacir vislumbrou para si uma situação melhor do que a que estava vivendo no Rio de Janeiro. Posteriormente, ao comentar as diferenças socioculturais percebidas entre os Estados Unidos e o Brasil Moacir Santos **recorre** a uma metáfora ligada ao universo mítico brasileiro:

Lá no sertão conheci muitas cobras de duas cabeças³. Considero os Estados Unidos e o Brasil como uma cobra de duas cabeças. Essa cabeça americana foi elevada ao nível financeiro, comercial, aqui é tudo “time is money”. O outro lado da cabeça é espiritual, assimila tudo com doçura, o Brasil é outra coisa (Dep. MS 2005).

Ao analisar as diferenças entre as situações socioeconômicas das populações afrodescendentes nos dois países, Fernando Conceição registra que, ainda que as relações raciais sejam tensas em ambos, por razões históricas⁴ a organização do movimento negro por direitos civis nos Estados Unidos resultou na “elaboração de um conjunto de medidas legais de inclusão dos afro-americanos nos vários setores econômicos, educacionais e sociais, as chamadas políticas afirmativas” (CONCEIÇÃO, 2005, p. 61). Na vigência de um modelo econômico de livre concorrência, a chamada “economia de mercado”, as políticas afirmativas nos Estados Unidos favoreceram a atuação dos negros nos setores midiáticos e da indústria cultural, aí incluído o mercado musical, no qual o *jazz* representa um dos principais espaços para a afirmação identitária dessa parcela da população. O “lugar para todos” (Dep. MS 2005), ou o que CONCEIÇÃO (2005) define, criticamente, como democracia racial na prática, parece ter possibilitado a Moacir a efetiva colocação de sua música no mercado norte-americano, proporcionando-lhe a segurança de que necessitava para desenvolver os seus objetivos.

³ Denominação popular para *Amphisbaena Alba*, réptil serpentiforme da família dos anfisbenídeos, sem patas, dotados de uma cauda curta, arredondada, semelhante a uma segunda cabeça (www.zoologico.sp.gov.br/animaisdozoo/cobradeduas CABECAS.htm, acesso em 8 maio 2010).

⁴ O prefácio de Thomas Skidmore para o estudo de Conceição informa que, no Brasil-Colônia, os afrodescendentes constituíam a maioria da população do país, e que apenas no final do século XIX, pela contínua miscigenação entre etnias, essa relação se reduziu a 50%. No mesmo período, nos Estados Unidos, os afrodescendentes representavam a minoria da população, marcada principalmente pelo separatismo, configurando, basicamente, uma sociedade birracial.

Após breve retorno ao Brasil para tomar as providências necessárias à mudança, Moacir e Cleonice Santos estabeleceram-se em Newark, Nova Jersey, ainda no ano de 1967. O filho Moacir Jr. permaneceu no Brasil, indo encontrá-los um ano depois. Moacir Santos fazia contatos, compunha *jingles* e trabalhava como instrumentista *freelancer*, algumas vezes como percussionista (Dep. MS 1992). Sobre o Moacir percussionista, as referências vão desde as fichas técnicas em discos⁵ às declarações de parceiros da região de Los Angeles, como Curt Berg, segundo o qual “Moacir era um percussionista e um baterista habilidoso, e podia tocar suas ideias musicais melhor do que muitos dos bateristas que gravaram para ele”⁶.

Membros do Clube Brasileiro de New Jersey⁷, ao saberem que o maestro estava na cidade, fizeram-lhe um convite de honra para participar das comemorações do 7 de Setembro, dia da Independência do Brasil (VMS, 1997). Entre os convidados estava também o ex-presidente Juscelino Kubitschek, responsável pela fundação de Brasília, a nova capital nacional, em 1960.

4.3. ‘Menino, Eu Vou pra Califórnia’

Em 1968, acatando a sugestão do ex-aluno Sérgio Mendes, Moacir mudou-se com a família para a Califórnia, de clima mais quente e acolhedor para um brasileiro sertanejo. Em um primeiro momento, fixaram residência em Hollywood, onde seus

⁵ *Sérgio Mendes’ favourite things*. Informação disponível no site DISCOS GS (www.discogs.com/release/1172894, acesso em 2 jun. 2010).

⁶ *Moacir was a skilled drummer/percussionist, and could play his musical ideas better than many of the drummers who recorded for him*. Entrevista exclusivamente concedida para esta pesquisa pelo trombonista e arranjador Curt Berg, em Burbank, fev. 2009, doravante Dep. CB 2009.

⁷ Possivelmente a Brazilian American United Association (BAUA), em Nova Jersey. A BAUA presta assistência social e jurídica à comunidade brasileira no estado de Nova Jersey, em particular na cidade de Newark, onde promove também eventos relacionados ao país (www.portalconsular.mre.gov.br/mundo, acesso em 2 jun. 2010).

contatos e sua experiência no cinema brasileiro o levaram a integrar as equipes dos renomados compositores de trilhas sonoras Henry Mancini e Lalo Schiffrin, em 1968 e 1970, respectivamente. Trabalhando como *ghost-composer* (compositor-fantasma), colaborou na composição de trilhas famosas para Hollywood, como a série *Missão Impossível*, de Schiffrin (*Cancioneiro Moacir Santos*, 2005).

Ainda em 1968, Moacir Santos travou conhecimento com o pianista e compositor Clare Fischer⁸, com quem manteve fortes laços de amizade e mútua admiração musical. Clare Fischer o apresentou a Albert Marx, produtor de discos, empresário de músicos jazzistas e grande entusiasta do gênero⁹. Em maio daquele ano, Mr. Marx produziu as primeiras gravações da música de Moacir nos Estados Unidos, sem entretanto lançá-las no mercado. Esses seis registros iniciais¹⁰ só viriam a ser ouvidos mais de uma década depois de gravados, ao integrarem, junto a outras composições, o repertório de seu quarto LP, *Opus 3 n° 1* (Discovery Records, 1979). Como relatado por Moacir na contracapa desse disco, Mr. Marx havia considerado, na ocasião, que as ideias rítmicas de Santos eram muito originais, porém “estranhas”, ou de difícil compreensão:

Na época Mr Marx não quis levar adiante a idéia de colocar Moacir Santos no mercado, e pelo que pude compreender, devido aos ritmos muitos estranhos que eram componentes de minha música. Embora muitos ritmos mais complicados tenham aparecido desde então (LP *Opus 3 n° 1*, Discovery Records, 1979)¹¹.

⁸ Ver maiores referências sobre o premiado arranjador e pianista em www.clarefischer.com e thebottomend.co.uk/clare_fischer_artists.php.

⁹ Contracapa do LP *Opus 3 n° 1*.

¹⁰ “Evocative” (Coisa n° 7), “What if” (regravada no CD *Choros e Alegria* com o título de “Outra coisa”), “The Wind is rising”, “Love is a happening thing” (Coisa n° 10), “Off and on” e “Coisa n° 6”.

¹¹ *At that time Mr Marx did not succeed in selling Moacir Santos in the market and, as I understood, it was due to the very strange rhythms which are the components of most of my music. However, many complicated rhythms have been appearing since then.*

Essas gravações marcam também o início da parceria de Moacir Santos com a letrista Yanna Cotti, uma das primeiras pessoas a receber a família Santos em Los Angeles, hospedando-a em sua própria casa, e a quem Moacir credits a “cidadania americana”¹² de sua música.

Nesse disco, a direção puramente instrumental do LP *Coisas* havia sido colocada de lado, no intuito de conseguir uma maior projeção no mercado americano. Essa orientação havia sido recebida de produtores da gravadora Roulette Records, durante seus contatos iniciais feitos nos Estados Unidos, como Moacir relata em entrevista concedida a Gerald Wilson:

Eu estava vivendo em Nova York, na verdade, em Newark, New Jersey. Levei minhas coisas para a cidade, fui a Manhattan, fui até Roulette Records mostrar as minhas músicas, gravar alguns tapes. Ele [o diretor] disse: “Eu gosto mas eu acho que será difícil publicar esse material”. Ele recomendou-me compor canções e disse: “Não escreva canções muito ‘melosas’!”. Voltei para casa muito esperançoso, comecei a cantar “April child”, uma canção em que Livingston & Evans colocaram a letra. Essa melodia é, para mim, uma evocação, é cheia de esperança. Tem uma característica brasileira, tem sido muito tocada no Rio, muitas vezes, ela é um sucesso!¹³

A parceria com os letristas Ray Evans e Jay Livingston, que, como visto no capítulo 1, resultou, entre muitas outras, na canção “What’s my name”, havia sido intermediada pelo escritório de Henri Mancini: “Trabalhar com essa dupla famosa e

¹² Texto da contracapa do LP *Opus 3 n° 1* (Discovery Records, 1979), assinado por Moacir Santos.

¹³ *I was in New York, actually Newark, New Jersey, I took my bag to the city, I went to Manhattan it was “Roulette Records” listening to my music, recording tapes. He said: “I like that but I think it may be difficult to get into all this material to publish, etc.” He told me to write songs and said: “Compose not to sweet songs, don’t write very sweet songs!” I went home very hopeful, I start to sing April Child, a song that Livingston & Evans put the words. To me it’s a evocation, hunting, a full of hope, the melody by itself. It has a brazilian carактерistic, this music have been played in Rio a lot, many times, it’s a hit!* Los Angeles, Califórnia. Entrevista a Gerald Wilson, trompetista, compositor, arranjador e *band-leader*, no programa Jazz Capsule da Rádio Station, KBCA, 1976, doravante Dep. MS 1976.

renomada internacionalmente serviu como testamento de minhas convivências nessa época, naquele ramo” (Dep. MS 1992).

Nesse ínterim, em 1971 deu-se o encontro com o pianista Horace Silver, visto pelo místico Moacir como “predestinação, coisa dos anjos” (GOMES, 2008; Dep. MS 2005). A convite de um amigo funcionário dos correios, Moacir havia ido à casa de shows Lighthouse (localizada em Hermosa Beach, na região de Santa Mônica) para ouvir o pianista, a quem admirava (Dep. MS 1992 e 2005). Ao cumprimentá-lo durante o intervalo, Moacir ficou surpreso ao constatar que o músico sabia quem ele era, pois Horace Silver já conhecia o tema de “Naná”, ouvido em *jam sessions* de que participara em visita ao Rio de Janeiro nos anos 60, na casa de Sérgio Mendes (Dep. MS 2005). Ao retornar ao palco, Silver apresentou Moacir Santos à audiência, referindo-se a ele como “um grande músico brasileiro de quem ainda vão ouvir falar muito” (Dep. MS 2005).

4.3.1. O Primeiro LP na Blue Note: *Maestro*

A amizade com Horace Silver proporcionou-lhe os contatos com a Blue Note, a conceituada gravadora norte-americana especializada em *jazz*. O encontro com George Butler, diretor da gravadora, foi intermediado por Silver, aproveitando a ocasião em que Moacir Santos havia ido a Nova York para participar de uma gravação com o baterista João Palma (Dep. MS 2005). O diálogo sucinto entre Santos e Butler para definir as bases do contrato de gravação do disco, ocorrido na sede da gravadora, atesta ao mesmo tempo o pragmatismo da indústria fonográfica americana e a objetividade do

pensamento musical de Moacir Santos no plano das ideias e de sua realização: “Butler – O que você tem em mente? / Santos – 14 músicos!” (Dep. MS 2005)¹⁴.

Butler garantiu a Moacir Santos um adiantamento de dois mil dólares referentes a *royalties*. Ao ouvir esse valor, Moacir, em um primeiro momento, entendeu que seria necessário pagar para poder gravar seu disco, o que, ainda assim, estaria disposto a fazer. Felizmente não era esse o caso, e sim exatamente o inverso: ele receberia para gravar, e ainda, na célebre “casa” do *jazz*! (Dep. MS 1992).

Os estudos e a experiência profissional proporcionaram a Santos um grau de maturidade e segurança em sua linguagem que lhe permitia sentir-se apto a habitar o mundo do *jazz*, a que sempre se referiu como “muito sofisticado” (Dep. MS 2005). A receptividade do *jazz* a elementos de tradições musicais europeias e africanas deixou Moacir à vontade para compor temas marcantes e exemplares de seu estilo pessoal¹⁵. O LP *Maestro* (Blue Note, 1972) traz à tona esses elementos.

Em Los Angeles, Moacir Santos deu início à arregimentação dos músicos para as sessões de *Maestro*. Contou, para isso, com a colaboração de Clare Fischer na indicação de nomes e nos ensaios preparatórios para as gravações, realizados na casa do pianista, de maneira a familiarizar os músicos com suas ideias e com o material que iriam gravar¹⁶.

¹⁴ – *What do you have on mind? / – 14 musicians*.

¹⁵ Gomes (2008) informa que em 1971, portanto um ano antes do lançamento do LP *Maestro*, o pianista e *band leader* Gil Evans havia gravado “Naná”, no disco *Where Flamingos Fly*, com a participação, na percussão e nos vocais, dos brasileiros também radicados na Califórnia, Aírto Moreira e Flora Purim.

¹⁶ Relatado pelo trombonista baixo Morris Repass, participante da faixa “Astral whine”, em depoimento exclusivo para esta pesquisa, realizada no estúdio de Clare Fischer, Studio City/CA, 1 mar. 2009, doravante Dep. MR 2009

Em contato com músicos da envergadura dos pianistas Clare Fischer e Bill Henderson, do trompetista Oscar Brashear, dos saxofonistas e flautistas Don Menza e Ray Pizzi, dos trombonistas Frank Rossolino e Morris Repass, do trompista David Duke, do guitarrista Joe Pass, do pianista Hymie Lewak, do baixista John Heard, do baterista Harvey Mason, do percussionista Carmelo Garcia¹⁷ e da cantora Sheila Wilkinson, Moacir conseguiu obter uma boa correspondência entre suas intenções e o resultado musical, assegurando-se de que havia encontrado um espaço adequado à sua criação. Algo por que ansiava desde o tratamento instrumental dado a *Coisas* e à trilha sonora de *Love in the Pacific*, à qual se refere como jazzística: “É diferente, a música [do filme] é jazz. Eu tenho a satisfação de mostrar” (Dep. MS 2005)¹⁸.

As gravações foram realizadas no estúdio A&M Recordings em Los Angeles e produzidas por Reggie Andrews. Excetuando-se os vocais, os músicos gravaram juntos, sem *overdub*¹⁹, pois era preciso que todos tivessem uma compreensão integral dos eventos sonoros. Para Ray Pizzi,

A música de Moacir é difícil de gravar voz por voz, uma voz a cada vez, tudo deve funcionar ao mesmo tempo, é preciso compreender o que está acontecendo. As notas graves e a melodia sempre “dançam” juntas, ritmo e notas “dançando” todo o tempo, é como em Bach, baixo e melodia, é tudo o que se precisa para fazer música. As vozes intermediárias vão tecendo o seu caminho, não são verticais, são horizontais (Dep. RPizzi 2009).

¹⁷ A ficha técnica de *Maestro* não traz os créditos do baterista e do percussionista. Esses dois últimos nomes foram informados por Ray Pizzi, em depoimento exclusivo para esta pesquisa, doravante Dep. RPizzi 2009.

¹⁸ A trilha de *Love in the Pacific* consta do acervo do compositor em Pasadena, ainda não foi possível localizar a partitura.

¹⁹ *Overdub* é o termo técnico para, em um estúdio de gravação, “gravar por cima”, “gravar canal por canal”, gravar uma voz em cima de uma base ou, principalmente, de outras vozes já gravadas.

Semelhante opinião foi expressa pelo trompetista Jessé Sadoc, participante do projeto Ouro Negro, ao comparar a função habitual do contrabaixo na música popular com aquela atribuída ao instrumento na música de Moacir Santos: “Em ‘Astral whine’ o baixo responde à melodia, não vi isso em nenhum outro lugar”²⁰.

O contrabaixista Jorge Helder, integrante da Banda Ouro Negro, também é categórico ao afirmar que as linhas para contrabaixo escritas por Moacir Santos diferem essencialmente dos padrões usados por orquestradores da música popular, normalmente cifradas e realizadas segundo a prática de improvisação dos instrumentistas²¹. Para além da pontuação harmônica, o contrabaixo, nas orquestrações de Santos, exerce uma função essencialmente contrapontística, com contornos melódicos e rítmicos de difícil execução.

As análises de Ray Pizzi e Jorge Helder vão ao encontro da percepção do saxofonista e flautista Teco Cardoso, ex-aluno de Moacir, que informa sobre a ênfase dada ao contraponto nas aulas que teve com o professor, entre 1991 e 1992, em Pasadena:

Moacir considerava que o estudo do contraponto era o mais eficaz para o ensino da composição, pois além de abranger muitos períodos da história da música, desenvolvia a capacidade de tornar interessante a função das vozes secundárias, tratando-as como melodias que se tem prazer de tocar²².

Ray Pizzi, um assíduo frequentador dos estúdios na região de Los Angeles relata, com orgulho, que o LP *Maestro* foi o primeiro álbum em que seu nome constou em uma contracapa. Dentre os três álbuns de Moacir lançados pela Blue Note, considera

²⁰ Comunicação pessoal de Jessé Sadoc Jr. para esta pesquisa, doravante Dep. JS (2008).

²¹ Comunicação pessoal de Jorge Helder para esta pesquisa.

²² Comunicação pessoal de Teco Cardoso para esta pesquisa, doravante Dep. TC 2008.

esse o melhor, o que atribui fato de o compositor ter tido a oportunidade de orientar as sessões conforme o seu desejo:

Maestro é o meu álbum favorito, porque [os produtores] deixaram que ele mesmo o fizesse, deixaram-no sozinho, livre, como uma “estrela brilhando”. Foi um grande momento para ele, ele estava muito calmo e concentrado, as sessões eram muito amigáveis e criativas (Dep. RPizzi 2009)²³.

Essa avaliação é a mesma de Moacir, que a fez de forma mais divagadora, como característico de sua personalidade, ao ser indagado sobre os seus principais trabalhos realizados nos Estados Unidos:

Os mais importantes foram os discos, principalmente o *Maestro*. Com esse disco, eu senti muito o que vinha vindo, sinais de uma coisa que não era comum, aproveitava todos os lampejos, as ideias, as inspirações, as sensações, por exemplo, de observar uma planta, eu aproveitava todos os detalhes. Foi um disco quase todo “inspirado” (Dep. MS 1992).

As “inspirações” o ajudaram o descrever para os músicos, durante os ensaios, as ideias que motivaram sua composições. A associação de elementos extramusicais à composição de Moacir Santos, em que os sons se relacionam a situações vividas, cores, imagens, formas e espaços, encontra paralelo, na tradição da música ocidental, nos conceitos de música descritiva e de música programática, “poéticas nas quais está contida a participação de um imaginário visual que foi intencionalmente composto e que, sem ele, sua fruição não se completa.” (CAZNOK, 2009). Deve-se também considerar, no caso de Moacir, sua experiência como criador de trilhas para o cinema, em que a música serve como agente provocador de sensações, emoldurando

²³ *Maestro is my favorite record, because they let him do it, let him alone, free, like a “shining star”. There was a big time for him, he was very calm and focus, the sessions were friendly and creative*

sonoramente uma ação determinada. Exemplos de associações míticas, cósmicas, literárias, visuais e imaginárias estão presentes nas músicas de *Maestro*, como “Naná”, “April child”, “Mother Iracema”, “Bluishmen”, “Kermis” e “Astral whine”.

O monólogo de abertura do álbum *Maestro* caracteriza bem a segurança com que Moacir Santos se apresentou ao público norte-americano e expôs a sua herança cultural afro-brasileira:

Finalmente é chegada para mim a hora de apresentar a vocês o meu primeiro álbum feito aqui. Antes de eu vir para este país, a canção que compus foi gravada por muitos de meus artistas favoritos. Talvez vocês a conheçam. A canção: Nanã! Sim, meu nome é Moacir Santos! Frequentemente, as pessoas me perguntam como me inspirei para escrever esta canção. Bem, eu estava meditando à beira de um lago, e como um sonho, uma visão, eu vi Nanã vindo em minha direção. Vocês viram Nanã? Vocês viram Nanã?²⁴

À exceção de “Naná”, arranjada por Reggie Andrews e letrada por Yanna Cotti, Moacir Santos assinou todos os arranjos do LP, que teve grande repercussão no meio profissional. Entre os músicos de Los Angeles, à pergunta “O que há de novo?”, a resposta era: “Moacir Santos!” (Dep. MS 2005).

Essa indagação, também já pronunciada em relação ao LP *Coisas no Brasil*, motiva novamente a busca pelos elementos da música de Moacir que possam traduzir a “novidade” e a distinção de sua sonoridade, especialmente no competitivo mercado fonográfico norte-americano. Para integrá-lo, portanto, era necessário que Moacir demarcasse o seu estilo de forma convincente. Para Curt Berg,

²⁴ *The time has finally come for me to present you my first album here. Before I came to this country, the song I composed had been recorded by many of my favorite artists. Maybe you know it. The song: Nanã! Yes, my name is Moacir Santos! Very often, people ask me how was I inspired to write this song. Well, I was meditating by the water and, like a dream, a vision, I saw Nanã coming toward me. Have you seen Nanã? Have you seen Nanã?* Faixa 1, “Monologue” de abertura do LP *Maestro* (Blue Note, 1972).

Ele sabia como delegar padrões rítmicos complexos às seções orquestrais de maneira que fosse possível tocar cada parte de forma independente, e o efeito total era complexo e ritmicamente forte. Ele tinha um grande entendimento do que acontecia na seção rítmica, e era muito específico sobre o que desejava nesta área (Dep. CB 2009)²⁵.

Uma das marcas que emergem da audição desse LP é, indubitavelmente, o padrão rítmico que Moacir Santos constituiu para destacar a sua assinatura musical, a que denominou “mojo”, que será descrito e analisado no capítulo 6.

4.4. Vida em Pasadena: Escola Nova Music e jazzistas da Costa Oeste

*Enquanto meus amigos profanos almejam ardentemente
por minhas vitórias externas, pela mesma razão eu busco
incessantemente minhas vitórias internas. Amém.*

Moacir Santos, Pasadena, 1981²⁶

O cotidiano de Moacir Santos na Califórnia, nesse período, incluía a sua atividade como professor e, eventualmente, como organista na Sociedade Teosófica de Altadena²⁷.

²⁵ *He knew how to delegate complex rhythmic patterns to orchestral sections so that each part was quite playable by itself and the overall effect was complex and rhythmically strong. He had a great understanding of what goes on in the rhythm section, and was very specific about his demands in that area.*

²⁶ “Pensamentos de Moacir Santos”, reunião de aforismos do compositor (1965-1997), manuscrito, doravante PMS, 1965-1997.

²⁷ Entrevista concedida por John Teribasso exclusivamente para esta pesquisa, Altadena, 2 mar. 2009, doravante Dep. JT 2009.

Em 1974, a convite do saxofonista, clarinetista e flautista Gary Foster, a quem havia sido apresentado por Clare Fischer em decorrência da ótima repercussão do LP *Maestro*, Moacir passou a dar aulas de piano, órgão e leitura musical na Nova Music Studio, escola de música dirigida por Foster, dedicada ao ensino do *jazz*, em Pasadena. Além de diretor da Nova Music, Foster regeu por vários anos a College Jazz Band of Pasadena, que, a cada temporada, dedicava-se ao estudo da obra de novos e originais compositores do *jazz*. Moacir Santos foi um deles, ouvido em concerto integralmente dedicado à sua composição. Para Gary Foster, as “melodias tão lindas e o apurado senso harmônico” de Moacir o colocava no mesmo nível de Duke Ellington, um dos grandes orquestradores de *jazz* dos Estados Unidos, mostrando uma originalidade “mais sofisticada do que a bossa-nova”²⁸.

Curt Berg compartilha da opinião de Foster sobre a originalidade da obra de Santos, afastando-o do senso comum sobre o que seria a música brasileira para os norte-americanos:

Para mim, as ideias rítmicas de Moacir são as mais originais, embora suas melodias e harmonias tenham “digitais” em comum. Toda sua obra tem uma característica brasileira, mas sua abordagem em cada música tende a ser única. Americanos tendem a pensar em música brasileira como bossa-nova, mas dificilmente alguma composição de Moacir poderia ser incluída nesta categoria (Dep. CB 2009)²⁹.

²⁸ Entrevista do saxofonista concedida exclusivamente para esta pesquisa. Alhambra, 28 fev. 2009, doravante Dep. GF 2009.

²⁹ *To me, Moacir's rhythmic ideas are the most original, although his melodies and harmonies throughout his work have some common "fingerprints". To me, all of his work has a Brazilian character, but his rhythmic approach to each tune tends to be unique. Americans tend to think of Brazilian music as bossa-nova. Hardly any of Moacir's compositions could be lumped into that category.*

Na ocasião em que recebeu uma verba da National Endowment for the Arts (U.S. Government) para trabalhar sobre a obra de um compositor de *jazz*, Curt Berg tinha três nomes em mente para desenvolver o projeto com sua *big-band*: J .J. Johnson, Benny Golson e Moacir Santos. Após ouvir o LP *Maestro*, decidiu-se pelo compositor brasileiro, a quem procurou e com quem desenvolveu próximo vínculo profissional e pessoal, orquestrando e adaptando arranjos de Moacir para a formação em questão. Como resultado desse projeto, a *big-band* de Curt Berg apresentou-se em concertos dedicados à obra de Moacir e gravou seis de suas músicas, algumas das quais com a participação de Moacir Santos nos saxofones alto e barítono, na percussão e nos vocais³⁰.

No corpo docente da Nova Music estavam, além de Foster e Fischer, outros grandes nomes do *jazz* na costa oeste norte-americana, como o trompetista Steve Huffsteter e o multissoprista Ray Pizzi, todos eles presentes nas fichas técnicas dos discos de Santos.

Steve Huffsteter conta, em emocionado depoimento, que havia conhecido Moacir durante uma sessão de gravação com o baterista João Palma, em que estava também presente o pianista Herbie Hancock. Para essa sessão, Moacir havia feito arranjos para três trompas, trompete, trombone e saxofone barítono, além da seção rítmica, que chamaram a atenção de Hancock: “Esta música é maravilhosa!”³¹. A partir desse primeiro encontro, Huffsteter tornou-se amigo de Moacir, formando grupos com os quais tocavam em casas noturnas e faziam outros trabalhos eventuais, e atuou como

³⁰ *Curt Berg Orchestra with Moacir Santos*: “Bluishmen”, “Quiet Carnival”, “Now I know”, “Maracatucutê”, “Lemurian”, “Adriana”. Gravações inéditas. Dep. CB 2009 B.

Alguns desses arranjos foram posteriormente registrados nos LPs *Carnival of Spirits*, do Blue Note (“Quiet Carnival”), *Opus 3 n° 1*, da Discovery Records (“Adriana”), e adaptados para registro nos CDs *Ouro Negro* (“Maracatucutê”) e *Choros e Alegria* (“Lemurianos” e “Agora eu sei / Now I know”).

³¹ *That music is wonderful!* Entrevista concedida por Steve Huffsteter exclusivamente para esta pesquisa, Altadena, 2 março 2009, doravante Dep. SH 2009.

solista no LP *Saudade*. A admiração do trompetista pelo maestro pode ser medida por sua declaração: “Eu o adorava e o respeitava, mais do que as palavras podem dizer. Sua música era como um milagre, maravilhosa, complexa e simples” (Dep SH 2009)³².

O baterista John Teribasso, também colega de Moacir na Nova Music Studio, mantinha forte laço de amizade com o compositor, com quem trocava muitas ideias sobre percussão. Tinha Moacir como um conselheiro: “ele era uma grande pessoa, muito gentil, sempre me encorajava, era como um padre, um santo para mim” (Dep. JT 2009)³³.

A Nova Music Studio funcionou entre 1974 e 1984, o mesmo tempo em que Moacir nela trabalhou. A permanência de dez anos entre esses músicos foi fundamental para a confirmação de seu prestígio entre os jazzistas, admiradores não só de suas músicas mas também de sua personalidade amável. Gary Foster supõe que data desse período a aquisição de sua casa na Layton Street, em Pasadena, onde morou até o fim a vida (Dep. GF 2009). Segundo o pianista e amigo Rique Pantoja, radicado em Los Angeles desde 1991, “Moacir estava totalmente adaptado à vida nos Estados Unidos, veio para cá porque quis expandir a sua arte, e no *jazz* encontrou pessoas que entendiam o que ele queria”³⁴.

Com o fechamento da Nova Music Studio, Moacir Santos passou a dar aulas em sua própria casa, ensinando piano, composição e matérias teóricas para crianças e adultos. Com o acesso aos livros facilitado pelo sistema social norte-americano, Moacir constituiu um grande acervo bibliográfico em seu estúdio, onde recebia os seus os alunos, muitas vezes por horas seguidas. Nesses momentos, os alunos compartilhavam

³² *I loved him and I respected him, more than the words can say. His music is just a miracle, marvelous, complex and simple.*

³³ *Moacir was a great person, very kind, always encouraged me, he was like a priest, a saint.*

³⁴ Depoimento do pianista Rique Pantoja exclusivamente para esta pesquisa, doravante Dep. RPant 2009.

de muitas de suas divagações sobre espiritualidade, misticismo e natureza, além de saborear os pratos e iguarias brasileiras que a esposa Cleonice preparava.

Em 1977, Moacir Santos filiou-se à Music Teachers Association of California (SANTOS, 2005a, 2005b, 2005c). No período subsequente, palestrou em escolas da região de Los Angeles, como a Eubanks Music e a Dick Grove School of Music³⁵.

4.4.1. LPs *Saudade*, *Carnival of the Spirits* e *Opus 3 n° 1*

A década de 70 foi também o período em que se dedicou à produção de sua discografia norte-americana, contando sempre com um elenco de jazzistas de renome.

No segundo LP, *Saudade* (Blue Note, 1974), o repertório é quase integralmente de Santos, à exceção do tema composto por Mark Levine e do arranjo para uma tradicional canção brasileira evocadora do sentimento de nostalgia, composta por João de Barro e Antonio Almeida. O LP, que traz também um as parcerias de Moacir Santos com Yanna Cotti, Petsye Powell, Livingston & Evans e Assis, ficou assim definido: “Early morning love” (M. Santos / Y. Cotti); “A saudade mata a gente” (João de Barro / Antonio Almeida); “Off and on” (M. Santos / Y. Cotti); “The city of LA” (Mark Levine); “Suk-Cha” (M. Santos); “Kathy” (M. Santos / Livingston & Evans); “Happy-happy” (M. Santos / P. Powell); “Amphibious” (M. Santos / Assis); “This life” (M. Santos / Y. Cotti); “What’s my name” (M. Santos / Livingston & Evans).

Saudade foi produzido por Duke Pearson e gravado nos dias 5, 6 e 12 de março de 1974 no United Artists Recording Studios em Los Angeles. O texto da contracapa do

³⁵ *Release* de apresentação do Tributo a Moacir Santos liderado por Rique Pantoja, como parte do Brazilian Summer Festival ‘96 at the John Anson Ford Amphitheater, Los Angeles, julho de 1996, cedido a esta pesquisa pela produtora Patrícia Leão.

LP é assinado por Leonard FEATHER, autor da *New Encyclopedia of Jazz* e de *The Biographical Encyclopedia of Jazz* (esta em parceria com Ira Gilter). Seu elenco é composto por: Moacir Santos, sax-alto, sax barítono, vocal; Jerome Richardson, flauta, flauta em sol, sax-soprano, sax tenor, sax-alto e sax barítono; Ray Pizzi, fagote, sax-alto, sax tenor, flauta e piccolo; Steve Huffsteter, trompete e flugelhorn; Sidney Muldrow, trompa; Benny Powell, trombone; Morris Repass, trombone baixo; Mark Levine, piano acústico e piano elétrico; Lee Ritenour, guitarra e violão; John Heard, contrabaixo; Harvey Mason, bateria; Carmelo Garcia, percussão; Mayuto Correa, percussão; Patsy Powell, vocal; Mike Campbell, vocal; Donald Alves, vocal; Jose Marino, vocal; Regina Werneck, vocal.

O terceiro e último dos discos para a Blue Note, *Carnival of the Spirits* (Blue Note, 1975), foi produzido por Dale Oehler e gravado no estúdio The Record Plant, em Los Angeles. Gary Foster relata que o clima das sessões era tão festivo que, ao fim da gravação de “Quiet Carnival” os músicos saíram do estúdio dançando e cantarolando a música (Dep. GF 2009). Com exceção das duas faixas com parcerias, verifica-se, neste LP, que o repertório de Santos foi editado por Cleonice Music, sua própria editora, filiada à ASCAP.

Constam do LP as seguintes músicas: “Quiet Carnival” (M. Santos); “Jequié” (M. Santos); “Kamba” (M. Santos); “Sampaguita” (Graham Dee / Jack Keller / Lora Kaye); “Coisa nº 2” (M. Santos); “Tomorrow is mine” (M. Santos / Mike Campbell); “Route ∞” (M. Santos); “Anon” (M. Santos). No elenco, Moacir Santos, sax-alto, sax barítono, voz e percussão; Don Menza, flauta, flauta em sol, sax tenor; Jerome Richardson: flauta, sax-alto e sax-soprano; Ray Pizzi, clarinete, clarone, sax-soprano; Ernie Watts, flauta baixo; Gary Foster, sax-alto; Oscar Brashear, trompete; Mike Price,

trompete; Jerry Rusch, trompete; David Duke, trompa; J. J. Johnson, trombone; George Bohanon, trombone; Clare Fisher, piano; Larry Nash, piano elétrico e clavineta; Dennis Budimir, guitarra; Dean Parks, guitarra; Chuck Domanico, contrabaixo; Jerry Peters, órgão; Harvey Mason, bateria; Roberto Silva, Paulinho e Luiz Alves, percussão; percussão.

O LP *Opus 3 n° 1* (Discovery Records, 1979), produzido por Albert Marx e Dennis Smith, foi gravado em duas etapas. A primeira delas, como visto anteriormente, em 1968, portanto, antes do contrato com Blue Note, e a segunda em 1978. Possivelmente já seguindo a orientação recebida para escrever canções, Santos e Cotti, em 1968, fizeram versões letradas para algumas das “Coisas”, a saber: “Evocative” (Coisa n° 7), “Love is a happening thing” (Coisa n° 10) e “Make mine blue” (Coisa n° 8). No texto da contracapa de *Opus 3 n° 1*, Santos reflete que, cerca de dez anos depois da primeira tentativa de lançar um disco nos EUA, seus ritmos já não pareciam mais tão “estranhos” aos ouvintes:

Finalmente, em 1979 a música de Moacir não é mais tão estranha. Ao contrário, ela é bem aceita. O fato de tantas pessoas estarem vindo ouvir minha música, me confirma que a música cria interesse e curiosidade nas pessoas à medida que se tornam mais familiarizadas com ela³⁶.

Em 13 de maio de 1968, no Annex Studios, Los Angeles, foram gravadas as faixas “Evocative” (M. Santos); “What if” (M.Santos / Y. Cotti); “Make mine blue” (M. Santos/ Y. Cotti); “The wind is rising” (M. Santos / Y. Cotti); “Off and on” (M. Santos / Y. Cotti); “Coisa n° 6” (M. Santos); “Love is a happening thing” (M. Santos/ Y. Cotti).

³⁶ *At last, in 1979 Moacir's music is not so strange. Rather, it is welcomed. The fact that so many people are showing up to hear my music, confirms to me that they are intrigued by it as they grow more familiar with it.*

Tocaram Moacir Santos, vocal e sax barítono; Bill Hood, sopros; Abraham Lewak, piano; Bob Saraiva, baixo; Jerry Redmond, bateria; João Donato, percussão; Frank Ponti, vocal; Alicia Rodriguez, vocal.

Em 18 de setembro de 1978 no Sage and Sound Studios, Los Angeles, foram gravadas “Adriana - Opus 3 nº 1” (M. Santos); “A riddle” (Curt Berg); “Pinnacle” (Mike Benson). Tocaram Moacir Santos, sax barítono; Tom Garvin, piano; John Heard, baixo; John Perret, bateria; Jean Hugo, violino; Don Williams, percussão; Louis Taylor, sax-soprano e sax tenor; Aubrey Bouck, trompa; Bill Reichenbach, trombone de válvula; Deborah Tompkins, vocal.

Em 1982, Moacir Santos foi convidado pelo compositor e cantor alagoano Djavan a fazer o arranjo para a canção “Capim”, um de seus grandes sucessos comerciais, lançada no LP *Luz* (CBS, 1982). A gravação aconteceu em Los Angeles e, segundo o produtor Paulinho Albuquerque³⁷, então empresário de Djavan, o estúdio ficou repleto de músicos jovens desejosos de ouvir o arranjador em ação. O álbum teve a participação de grandes nomes do *jazz* como Hubert Laws, Ernie Watts, Harvey Mason (o baterista de *Maestro*, *Saudade* e *Carnival of the Spirits*) e Raul de Souza, entre outros³⁸. O saxofonista brasileiro Zé Nogueira, à época integrante da banda de Djavan, também integrou o naipe de sopros do arranjo de Moacir Santos para “Capim”³⁹.

Outro momento marcante em sua vida profissional na década de 80 foi o concerto de abertura do primeiro Free Jazz Festival, em 1985, no Rio de Janeiro, que contou com a participação, entre outros, dos pianistas Rique Pantoja e Frank Zottoli, do

³⁷ Comunicação pessoal de Paulinho Albuquerque, curador e produtor do Free Jazz, falecido em 2006.

³⁸ Álvaro Neder, *All Music Guide*, www.allmusic.com, acesso em 03 jun. 2010.

³⁹ Depoimento de Zé Nogueira para esta pesquisa, doravante Dep. ZN 2010.

contrabaixista Luizão Maia, do baterista Wilson das Neves, do percussionista Elias Ferreira, do trompetista Bidinho e dos saxofonistas Zé Nogueira e Zé Carlos Bigorna. Na mesma noite, o maestro Radamés Gnattali apresentou-se com o seu grupo. O reencontro com o maestro gaúcho foi de grande significação para Santos, pelo apreço que tinha por seu ex-professor e a quem considerava um dos ícones musicais do Brasil. Para Moacir, “era como se eu tivesse virado nome de rua, tamanha a honra” (Dep. MS 1992).

Em Pasadena, além de dar aulas particulares, Moacir Santos apresentava-se em trabalhos eventuais (as chamadas *gigs*, no linguajar dos músicos de *jazz*) com grupos que arregimentava para tocar em casas noturnas, eventos e bailes de carnaval, em que priorizava a execução de seu repertório autoral⁴⁰. Nessas ocasiões, contava com a participação de amigos músicos da região de Los Angeles, entre eles o pianista Frank Zottoli, o clarinetista e saxofonista Greg Adams, o flautista e saxofonista Justo Almario, as cantoras Nilza Lessa e Cybele (no período em que esta viveu na Califórnia) e os contrabaixistas Otavio Bailly e Eduardo Del Signore⁴¹, todos unânimes em destacar a personalidade bem-humorada e a generosidade do compositor. A respeito dessa qualidade, os músicos contam, exemplificando, que ao tomar conhecimento da necessidade de seus parceiros em obter instrumentos, em diversos momentos Moacir adquiriu-lhes (ou ajudou a adquirir) instrumentos, ele próprio.

As *gigs* desse tipo, porém, não eram muito frequentes, e tampouco eram a sua preferência. Segundo Justo Almario, o trabalho mais comercial não permitia a Moacir

⁴⁰ Depoimentos de Otavio Bailly, Greg Adams e Nilza Lessa concedidos a esta pesquisa em Pasadena, doravante Dep. OB 2009, Dep. GA 2009 e Dep. NL 2009, respectivamente. Idem para o depoimento de Cybele, no Rio de Janeiro, doravante Dep. Cyb 2008.

⁴¹ Dep. OB 2009, Dep. GA 2009, Dep. NL 2009, Dep. Cyb 2008 e depoimentos de Frank Zottoli, Eduardo Del Signore, concedidos a esta pesquisa em Pasadena, doravante Dep. FZ 2009 e Dep. EDS 2009.

ensaiar suas próprias partituras, que requeriam dos músicos boa leitura e muito estudo:

Quando podíamos ensaiar era fantástico, soava muito especial, quando não podíamos, Moacir ficava contrariado, em especial com as partes do baixo, que é muito difícil, não é apenas cifra. É como música de câmara, comparável a Bach e Villa-Lobos, todos têm que tocar muito bem a sua parte para a música funcionar⁴².

A maior parte do tempo, portanto, Moacir permanecia em casa, dedicando-se a ler, compor, ouvir música e estudar piano (Dep. MS 1992). Rigoroso observador de si mesmo, mantinha uma metódica rotina em sua atividade. O contrabaixista Eduardo Del Signore (Dep. EDS 2009) informou que Santos dividia seu tempo diário em uma proporção de 3:1 – a cada três horas do dia, sentava-se uma hora ao piano, tocando uma peça de Bach, Brahms, Chopin ou outro compositor de seu apreço. Finda essa hora, voltava-se para outra atividade correlata, como se dedicar à leitura de aspectos teóricos da música e da teosofia, ou visitar livrarias e lojas de música.

4.4.2. Biblioteca Pessoal

A biblioteca musical de Moacir Santos é constituída por um rico acervo de livros, partituras e inúmeros cadernos de música destinados ao estudo de fuga, contraponto, harmonia, orquestração e composição. As anotações do compositor atestam sua disciplina de pesquisador e uma invariável predisposição para o aperfeiçoamento. Para isso, criava tabelas e fazia marcações sistemáticas nas capas de

⁴² Depoimento de Justo Almario concedido para esta pesquisa em Pasadena, 2009.

suas partituras, cadernos e livros, relacionadas ao calendário, as quais seguia rigorosamente, como as que se verá abaixo, a título de amostra:

Tabela 1 – Esquema de estudos teóricos

Dia	Autor	Obra
Segunda-feira	Kent Kennan	<i>The Technique of Orchestration</i>
Terça-feira	Kent Kennan	<i>Counterpoint</i>
Quarta-feira	Percy Goestchius	<i>Musical Composition</i>
Quinta-feira	Percy Goestchius	<i>The Homofonic Forms of Musical Composition</i>
Sexta-feira	Aaron Copland	<i>Como Ouvir e Entender Música</i>
Sábado	Percy Goestchius	<i>Lessons in Music Forms</i>
Domingo	Arnold Schoenberg	<i>Structural Functions of Harmony</i>

Ao piano, Moacir estudou e analisou – também com uma peculiar organização para o aproveitamento de seu tempo – a obra para teclado de J. S. Bach, F. Chopin, J. Brahms, S. Prokofiev, A. Scriabin, Maurice Ravel, Art Tatum, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Alberto Ginastera e outros, além de analisar partituras sinfônicas como a *Sinfonia n° 1 op. 39* de Sibelius, o *Concerto para Violino* de Alban Berg e o *Concerto n° 1 para Piano* de Prokofieff, entre outras. A tabela que se segue dá uma mostra do procedimento de Santos:

Tabela 2 – Esquema de estudos da obra de J. S. Bach

J. S. BACH	dia	dia	dia
Suítes Inglesas	1	11	21
Suítes Francesas	2	12	22
Partitas I, II, III	3	13	23
Pequenos prelúdios e fugas	4	14	24
Cravo bem temperado vol. I	5	15	25
Cravo bem temperado vol. II	6	16	26
Tocattas	7	17	27
Invenções a 2 e a 3 vozes	8	18	28
Partitas IV, V, VI	9	19	29

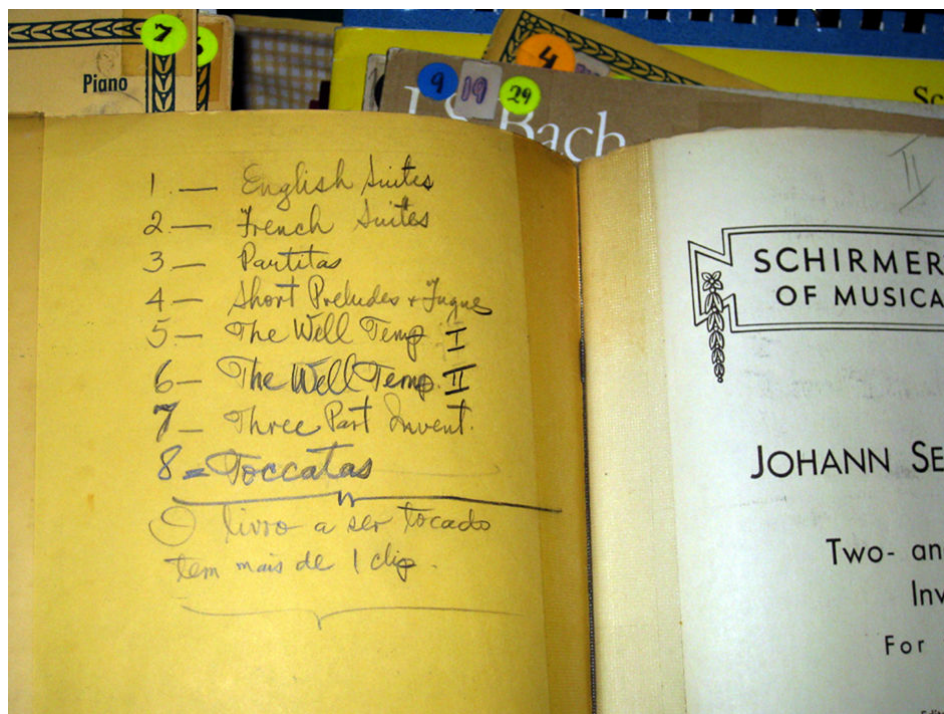


Ilustração 17 – Esquema de estudos da obra de J. S. Bach

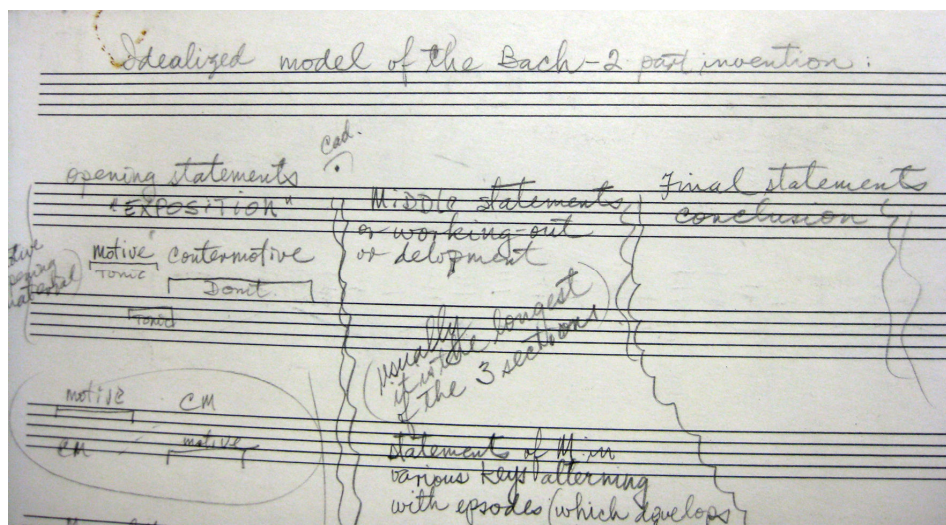
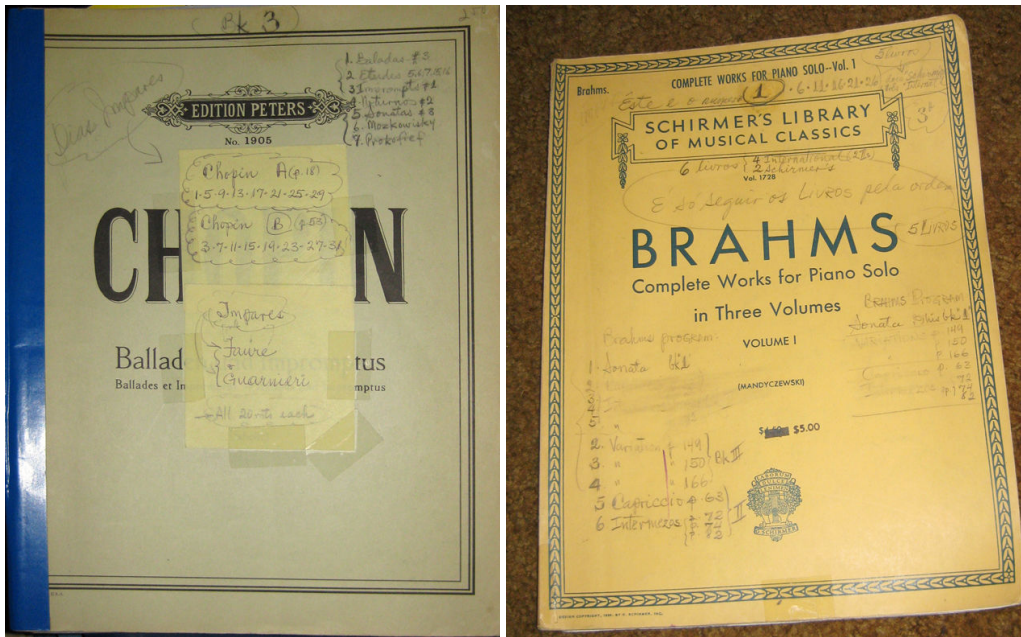


Ilustração 18 – Anotações para o estudo da obra de J. S. Bach. Acervo MS

Tabela 3 – Esquema de estudos da obra de F. Chopin

F. CHOPIN	dia	dia	dia
Scherzo e Fantasia	5	15	25
Rondós	6	16	26
Mazurkas	7	17	27
Prelúdios e valsas	8	18	28
Noturnos	9	19	29



Ilustrações 19 e 20 – Esquemas e anotações para o estudo das obras de F. Chopin e J. Brahms. Acervo MS

Listo abaixo, também a título de amostragem, alguns dos teóricos musicais entre os inúmeros frequentemente consultados pelo compositor, e algumas das respectivas obras por ele estudadas e anotadas:

Aaron Copland: *What to Listen for in Music*.

Alec Harman: *Man & His Music; Medieval and Early Renaissance Music*.

Alfred Mann: *The Study of Fugue*.

Allen Forte: *The Structure of Atonal Music*.

Arnold Schoenberg. *Theory of Harmony; Fundamentals of Music Composition; Structural Functions of Harmony; Preliminary Studies in Counterpoint*.

Batista Siqueira: *O Problema das Controvérsias Harmônicas*.

Bruno Kiefer: *História da Música Brasileira*.

Casella Mortari: *La Técnica de la Orquesta Contemporánea*.

Charles Burkhart: *Anthology for Musical Analysis*.

Charles Rosen: *Sonata Forms; The Classical Style*.

Curt Sachs: *Rythm and Tempo*.

Ernst Krenek: *Exploring Music; Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century*.

Ernst Toch: *The Shapping Forces in Music*.

Grosvenor Cooper & Leonard B. Meyer: *The Rythmic Structure of Music*.

Henry Mancini: *Sounds and Scores*.

Joaquin Zamacois: *Tratado de Armonia*.

Kent Kennan: *Counterpoint; The Technique of Orchestration*.

Paul Hindemith: *Traditional Harmony; Craft of Musical Composition*.

Paulo Silva: *Manual de Fuga*.

Percy Goestchius: *Lessons in Music Form; The Homophone Works of Music; Tone Relations*.

Rimsky-Korsakov: *Practical Manual of Harmony*.

Samuel Adler: *The Study of Orchestration; Materials and Structure of Music.*

Vasco Mariz: *História da Música no Brasil.*

Walter Piston: *Counterpoint; Harmony.*



Ilustração 21 – Detalhe da biblioteca de Moacir Santos com marcas referentes a esquemas de estudos teóricos

O apego às palavras era marcante em Moacir Santos. Gostava de divagar, usar termos pouco conhecidos, checar significados e etimologias, encontrar correspondências das palavras com os eventos da existência humana. Sua biblioteca é composta também por diversas edições da Doutrina Teosófica de Helena Blavatsky e dicionários de inglês, francês, italiano, sueco, português e até mesmo armênio. Sendo Pasadena uma região em que se estabeleceram muitos armênios, essa língua não lhe passou despercebida.

Em 1992, Moacir Santos foi um dos homenageados pelo Projeto Arranjadores, apresentado pela Banda Savana e pela Orquestra Jazz Sinfônica, em São Paulo. Além de Santos, o projeto contemplou a obra de renomados arranjadores brasileiros, a saber, os maestros Cipó, Cyro Pereira, Nelson Ayres, Duda do Recife e José Roberto Branco. Como um de seus resultados, o projeto traz em CD um dos últimos registros de Santos ao saxofone-alto⁴³.

Em 1994, Moacir Santos foi convidado a dar aulas no Festival de Inverno de Campos do Jordão e recebeu o Diploma da Academia Pernambucana de Música, em Recife.

Em 1995, Moacir Santos foi vítima de um acidente vascular-cerebral enquanto trabalhava ao piano, em sua residência. O *stroke* trouxe-lhe como consequências a imobilidade da mão direita e a perda de fluência na fala em língua inglesa. A partir de então, o cotidiano de Moacir foi radicalmente alterado e dedicado integralmente à sua convalescência. Cleonice Santos e Moacir Jr. estabeleceram nova rotina em suas vidas, acompanhando de perto as sucessivas sessões de fisioterapia a que o maestro era submetido.

Contudo, Moacir Santos, surpreendido por essa nova circunstância, fez da música e de suas convicções espirituais os maiores suportes para a sua recuperação. Constam de seu acervo inúmeros manuscritos em que se percebe que o exercício musical foi fundamental para a manutenção de sua saúde. Aos 71 anos, encontrou na determinação que norteou todo o seu percurso, a de superar as adversidades passo a passo, o estímulo para não se render à debilitação física que o *stroke* lhe causou.

⁴³ Projeto Memória Brasileira: Arranjadores – CD gravado ao vivo no Teatro Cultura Artística, São Paulo, 1992 (Núcleo Contemporâneo, 1997).

Nessa fase de recuperação, Moacir Santos equipou-se de computadores e *softwares* para a composição musical, contando, para o novo aprendizado, com a colaboração do pianista Rique Pantoja (Dep. RPant 2009) e do percussionista Edson Giansi⁴⁴. As novas ferramentas, entretanto, não o fizeram abandonar a prática de compor no papel. Passo a passo, Moacir anotou antigas e novas ideias musicais e recuperou a habilidade para registrá-las. A música “Amalgamation”, finalizada cerca de dois anos antes do registro de *Ouro Negro*, é uma prova de sua superação.

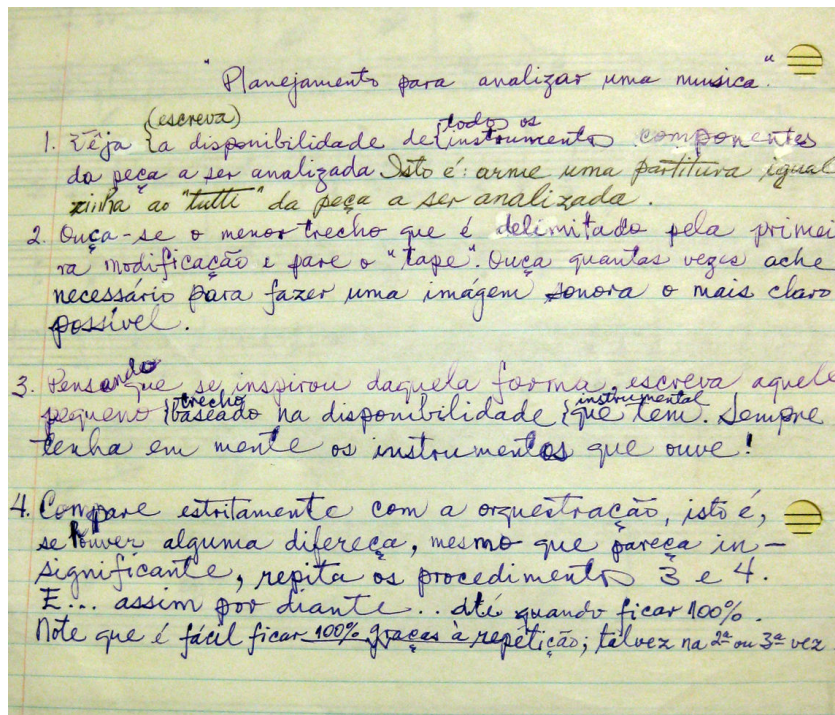
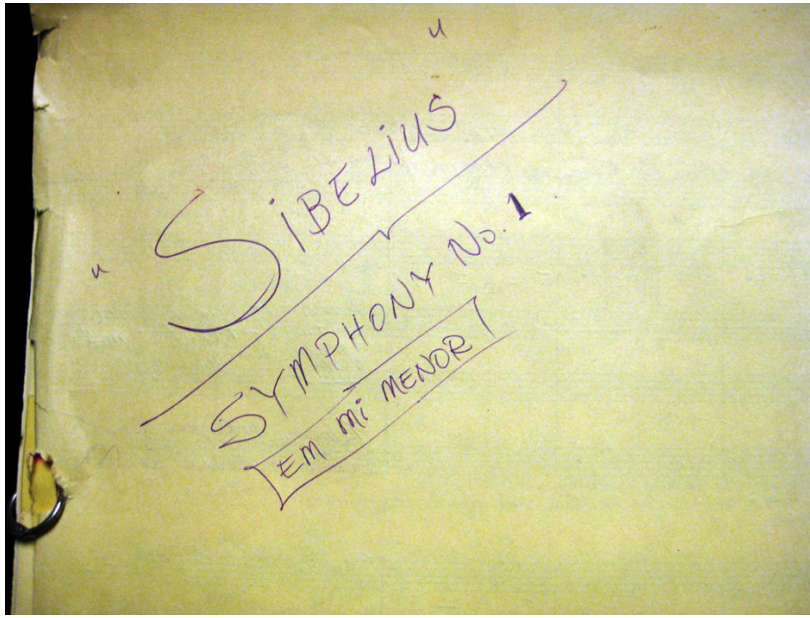


Ilustração 22 – Planejamento para análise. Acervo MS

⁴⁴ Depoimento do percussionista concedido para esta pesquisa, Altadena, 2009, doravante Dep. EG 2009.



A handwritten musical score for Sibelius's Symphony No. 1, showing measures 17 through 35. The score is written on multiple staves, including a piano part and a violin part. The piano part is marked "pp" and "Poco cresc. m." and includes the annotation "mas, continuando em sol menor" (but, continuing in E minor). The violin part is marked "pp" and "Poco cresc. m." and includes the annotation "mas, continuando em sol menor" (but, continuing in E minor). The score is annotated with various markings, including "pp", "Poco cresc. m.", "mas, continuando em sol menor", "transpor para o tom inicial", "sol menor", "div.", "pp", "poco forte", "vibra", "cillo", "poco forte", "mp.", and "qual parece mais certo". The score is numbered 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 33, 34, 35, 36.

* Contudo parece que a melhor consideração é que o tema em menor se desce grande lago (em tom maior) do modo menor que vinha (sol para sol+) e deste lago parece transpor para o tom inicial da sinfonia.

— o qual parece mais certo.

Ilustrações 23 e 24 – Análise da *Sinfonia nº 1* de Sibelius, conforme planejamento da ilustração 21. Acervo MS

- | | | |
|----------------------|-----------------------|-------------------------|
| 1. BRAHMS (30s) | 21. Bach () | 41. Fauré (Ravel) |
| 2. IRELAND (5s) | 22. Chopin I | 42. BRAHMS (30s) |
| 3. Pentatonic I | 23. Radamés III | 43. CRAMER I |
| 4. ORIENTAL | 24. Autumn | 44. Pentatonic III |
| 5. Fauré (1,2) | 25. Pentatonic I | 45. Joplin I |
| 6. Albeniz (1,2) | 26. Prokofiev bk 1 | 46. Bach () |
| 7. Pentatonic II | 27. Joplin 1 | 47. CRAMER II |
| 8. Joplin (1,2) | 28. Rachmaninof (10s) | 48. Albeniz II |
| 9. Bach () | 29. Albeniz (1,2) | 49. Czerny bk 7 #II |
| 10. Guarnieri () | 30. Bach () | 50. Radamés III |
| * * * * | * * * * | * * * * |
| 11. Ravel (Sonatina) | 31. Fauré (3s) | 51. Sebussy |
| 12. Radamés I | 32. Tableaux | 52. Gardner |
| 13. Pierson () | 33. Pentatonic II | 53. Bach () |
| 14. BRAHMS (5s) | 34. Bartok | 54. Oriental |
| 15. Bach () | 35. Bach () | 55. Moszkowski I |
| 16. Pentatonic III | 36. Radamés III (2) | 56. Passacaglia (Wrist) |
| 17. Fauré | 37. Berg | 57. Sonatina (Ravel) |
| 18. ART TATUM | 38. Czerny bk 7 #II | 58. Chopin III |
| 19. Mendelssohn | 39. Oriental | 59. Moszkowski II |
| 20. Ravel (Le Gilet) | 40. Chopin II | 60. Gardner |
| * * * * | * * * * | * * * * |

Ilustração 25 – Lista de repertório para piano. Acervo MS

CAPÍTULO 5

‘MAS QUEM É ESSE MOACIR SANTOS?’

*Se um clarão lilás
Te banhar de luz
Não te acanhes, não!
Sou eu...*

‘Sou eu’
(Moacir Santos / Nei Lopes)



Ilustração 26 – Concerto de abertura do Free Jazz. Rio de Janeiro, 1985. Acervo MS

Nos anos que se haviam passado desde 1967, quando Moacir Santos emigrou, sua obra foi muito pouco divulgada no Brasil. Seus discos norte-americanos sequer foram lançados aqui, e o disco *Coisas*, saído de catálogo, havia se tornado uma raridade,

peça de colecionadores. As gerações nascidas dos anos 60 em diante desconheciam até mesmo sua existência. “Naná”, gravada, entre muitos outros, por Wilson Simonal, um dos cantores mais populares de sua época, era praticamente a única referência à obra do compositor que ainda circulava entre músicos e público. Nos Estados Unidos, apesar de todo o reconhecimento de que desfrutava no meio profissional, seus discos, lançados nos anos 70, não mantiveram altos níveis de venda e difusão.

5.1. Voltando ao Brasil

Depois do AVC, iniciou-se um movimento de revalorização da obra de Moacir Santos, por iniciativa da própria classe musical. A primeira das iniciativas nesse sentido foi o já mencionado Tribute to Moacir Santos, liderado por Rique Pantoja, no Ford Amphitheater, em Los Angeles, em 1996, no âmbito do Brazilian Summer Festival ‘96. No mesmo ano, o compositor foi condecorado com a Comenda de Grau da Ordem de Rio Branco do Governo Brasileiro, em cerimônia realizada no Consulado Brasileiro em Los Angeles.

Em dezembro de 2000, o pianista Guilherme Vergueiro coordenou dois concertos realizados no Memorial da América Latina, em São Paulo. O material para os concertos foi selecionado no acervo do compositor em Pasadena, por Vergueiro e Edson Giansi (Dep. EG 2009). Moacir esteve presente ao concerto-homenagem, do qual participaram os seguintes músicos: Guilherme Vergueiro, regência; Paulo Braga, piano acústico; Mozar Terra, piano elétrico e órgão; Heraldo do Monte, guitarra; Zé Alexandre Carvalho, contrabaixo; Rogério Bocatto, bateria; Bosco, percussão; Teco Cardoso, Mané Silveira, Roberto Sion e Hector Costita, saxofones; Daniel Alcântara,

trompete; Mário, trompa; trombone (não informado); Johnny Alf, piano e voz; Leila Pinheiro, voz¹.

5.1.1. Projeto Ouro Negro

A admiração que o saxofonista e produtor fonográfico Zé Nogueira tinha pela música de Moacir Santos desde o primeiro contato que tiveram, durante a gravação de “Capim” em 1982, teve como consequência algumas ações pontuais em torno da obra do maestro. Garimpando em lojas de discos, chegou até o LP *Carnival of the Spirits*, que lhe abriu a percepção para o conjunto da obra de Santos (Dep ZN 2010). Em 1985, como curador do Free Jazz ao lado de Paulinho Albuquerque, Nogueira sugeriu o nome de Moacir para a abertura do festival, e, ao lançar *Disfarça e Chora* (MP,B, 1995), o seu primeiro CD como solista, incluiu “Anon” e “Amphibious” no repertório.

Em 1998, o violonista, compositor e produtor fonográfico Mario Adnet realizou uma série de entrevistas com importantes nomes da música popular brasileira, publicadas pelo jornal *O Globo*. Na época ele conheceu a obra de Moacir Santos através de um CD “pirata”, contendo todos os discos do compositor. A “pirataria” o estimulou a contatar Santos ao telefone, publicando a entrevista em matéria de capa do caderno cultural do jornal carioca. Respondendo às questões pausadamente, devido às sequelas do *stroke*, Moacir forneceu a Adnet o material que em um futuro próximo iria auxiliá-lo na busca para patrocínio de um projeto relacionado ao compositor pernambucano².

¹ Informado pelo pianista Paulo Braga, em comunicação via e-mail.

² Comunicação pessoal de Mario Adnet para esta pesquisa, doravante Dep. MA 2009.

Movidos pelo interesse comum a ambos sobre Moacir Santos, ainda em 1998, Mario Adnet e Zé Nogueira conceberam juntos o projeto de compilação do seu legado, de maneira a resgatar, de maneira mais significativa, a memória do compositor em seu país. Dois anos depois, junto com a coordenadora e produtora executiva do projeto, Mariza Adnet, obtiveram um patrocínio da empresa estatal brasileira Petrobras para registrar em CD duplo a obra de Moacir Santos. Para tanto, contaram com o trabalho de uma extensa equipe de produção, entre músicos, cantores, produtores executivos, revisores de partituras, assessores de imprensa, jornalistas, equipe de filmagem, engenheiros de som e apoiadores em geral.

A instrumentação musical definida por Nogueira e Adnet para o CD *Ouro Negro* teve por base a escolha de Moacir Santos no LP *Coisas*, de maneira a se aproximar o mais fielmente possível da sonoridade concebida pelo compositor nos anos 60. As partituras utilizadas nas gravações foram basicamente as mesmas tocadas no tributo realizado em São Paulo, poucos meses antes, adaptadas à instrumentação de *Ouro Negro*. A exceção foi o conjunto da obra *Coisas*, pois, como não havia mais as partituras originais, o material teve que ser todo recuperado por meio de refinado processo de audição e de engenharia sonora. Nota por nota, acorde por acorde, as partituras recompostas por Nogueira e Adnet, com a supervisão do compositor, permitiram a todo um grupo de “novatos” no som de Moacir Santos participar daquela redescoberta.

Em janeiro e fevereiro de 2001 os produtores deram início às gravações de *Ouro Negro*, no Estúdio AR, na Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, com os engenheiros de som Duda Mello e Marcelo Sabóia. No elenco selecionado estavam os seguintes músicos: Andrea Ernest Dias, flauta, flauta em sol, flauta- baixo e piccolo; Zé Nogueira,

sax-soprano; Nailor Proveta, sax-alto e clarinete; Marcelo Martins, sax tenor; Teco Cardoso, sax barítono; Jessé Sadoc Jr., trompete e fluggelhorn; Phillip Doyle, trompa; Vittor Santos, trombone; Gilberto Oliveira, trombone baixo; Ricardo Silveira, guitarra; Mario Adnet, violão; Marcos Nimirichter, piano e órgão; Cristóvão Bastos, piano; Jorge Helder, contrabaixo; Zeca Assumpção, contrabaixo; Bororó, baixo elétrico; Jurim Moreira, bateria; Armando Marçal, percussão; Jota Moraes, vibrafone; Hugo Pilger, violoncelo; Paulo Sergio Santos, clarone; Sheila Smith, vocal; Muiza Adnet, vocal.

As canções de Moacir Santos ganharam novas letras compostas por Nei Lopes especialmente para o projeto. O contato com o letrista foi intermediado pelo produtor cultural Paulinho Albuquerque, amigo comum a Nogueira e Lopes³. Informado pela leitura do escrito “A vida de Moacir Santos”, Nei Lopes escreveu letras que associam passagens marcantes da trajetória do compositor ao seu vínculo com o plano espiritual: “Oduduá / What’s my name”, “Maracatu nação do amor / April child”, “Coisa nº 8 - Navegação”, “Sou eu / Louanne” e “Orfeu / Quiet Carnival”. As canções foram interpretadas por alguns dos mais renomados músicos brasileiros, todos, de uma forma ou de outra, afetivamente ligados ao compositor: Gilberto Gil, Djavan, João Bosco, Milton Nascimento e Ed Motta. Joyce e João Donato gravaram “De repente, estou feliz / Haply happy”, com letra do próprio Moacir. Não podendo mais tocar devido ao AVC, o compositor colocou sua voz de timbre peculiar em três faixas.

O repertório de *Ouro Negro* foi, portanto, assim definido:

CD 1

Coisa nº 5 - Nanã (M. Santos)

³ Informado por Nei Lopes em comunicação pessoal, doravante Dep. NL 2008.

Suk-Cha (M. Santos)

Coisa nº 6 (M. Santos)

Coisa nº 8 - Navegação (M. Santos / Nei Lopes)

Amphibious (M. Santos / Assis)

Mãe Iracema (M. Santos)

Coisa nº 1 (M. Santos)

Sou eu / Louanne (M. Santos / Nei Lopes)

Bluishmen (M. Santos)

Kathy (M. Santos)

Kamba (M. Santos)

Orfeu / Quiet Carnival (M. Santos / Nei Lopes)

Amalgamation (M. Santos)

CD 2

Coisa nº 7 (M. Santos)

Lamento astral / Astral whine (M. Santos)

Maracatu, nação do amor / April child (M. Santos / Nei Lopes)

Coisa nº 4 (M. Santos)

Coisa nº 10 (M. Santos)

Jequié (M. Santos)

Oduduá / What's my name (M. Santos / Nei Lopes)

Coisa nº 3 (M. Santos)

Anon (M. Santos)

Quermesse / Kermis (M. Santos)

De repente, estou feliz / Haply happy (M. Santos)

Maracatucutê (M. Santos)

Bodas de Prata Dourada (M. Santos)

Nas faixas “Orfeu / Quiet Carnival” e “Maracatucutê” foram utilizadas as orquestrações de Curt Berg, adaptadas para a Banda Ouro Negro (Dep. CB 2009). As demais orquestrações são do próprio Moacir Santos, também adaptadas por Adnet para o conjunto brasileiro.

A presença no estúdio de Moacir Santos, extremamente atento a todos os detalhes de execução e interpretação de suas peças, foi determinante para o entrosamento entre os músicos durante as sessões de gravação de *Ouro Negro*. Um ambiente de respeito, consideração ao maestro, entusiasmo e participação se impôs, e as lembranças e histórias musicais do bem-humorado Moacir completavam o quadro. Cada som ouvido e cada som registrado eram motivo de comemoração entre os participantes.

Uma nova dimensão sonora se descortinava para os músicos e engenheiros, e, para o compositor, acompanhar de perto a regravação de sua obra no Brasil foi motivo de forte emoção. Tanta que, tomando o devido cuidado com a saúde debilitada de Santos, a produção executiva a cargo de Mariza Adnet providenciou uma ambulância que permaneceu a postos na entrada do estúdio, para o caso de alguma emergência médica.

O bem-estar no estúdio era também alimentado pela presença de Cleonice Santos, a companheira inseparável de Moacir durante sessenta anos. Nas palavras de Moacir Jr., Cleonice era uma “festa por ela mesma” (Dep. MS Jr. 2009)⁴, o que pôde ser apreciado por todos durante as sessões.

A gravação foi dividida em etapas: inicialmente gravou-se a seção rítmica (pianos, violão, baixo, bateria e percussão), posteriormente os sopros e instrumentos complementares (cello e vibrafone) e finalmente, as vozes.

Para Marcelo Martins, a oportunidade de trabalhar com Moacir Santos foi como a concretização de um sonho. Ao comentar sua experiência no grupo, o saxofonista destacou a integridade da concepção musical do compositor:

Ao escutar seu arranjo de “Capim”, e olhar sua imagem no encarte do LP, pensava comigo em como eu gostaria de trabalhar algum dia com Moacir. As melodias são muito bem construídas, na maioria das vezes simples, originais, muito particulares, com elementos brasileiros bem presentes e às vezes com uma forte carga lírica, emocional. Outra “coisa” que chama atenção é que composição e arranjo muitas vezes se confundem e se completam. Em algumas fica difícil separá-los⁵.

⁴ *Mom was a party by herself*. Cleonice Santos faleceu em janeiro de 2010, aos 81 anos, em Pasadena.

⁵ Depoimento de Marcelo Martins, via e-mail, para esta pesquisa, doravante Dep. MM 2008.

Sobre a instrumentação na obra de Santos, o trompetista Jessé Sadoc Jr., comparando-a à das *big-bands* tradicionais, observa a tendência de Moacir a “priorizar os timbres graves, mais escuros, diferente do brilhantismo das orquestras tradicionais, inserindo, por exemplo, o trompete e a trompa no naipe de saxofones, resultando numa coloração particular” (Dep. JS 2008).

A preferência pelos timbres graves foi, segundo Mario Adnet pôde apreender em conversas com o compositor, possivelmente influenciada pela audição do LP *Gerry Mulligan Tentet* (Capitol Jazz Classics, 1953), em que o *band-leader* e saxofonista barítono novaiorquino, um dos ícones do movimento conhecido como *cool jazz*, explorou combinações timbrísticas caracterizadas por instrumentos não muito usados por bandas de jazz até então, como a trompa e a tuba (Dep. MA 2009). No LP *Tentet*, Mulligan desenvolveu arranjos contrapontísticos apenas com os instrumentos de sopro, sem a presença do piano, dando maior liberdade ao baixo e aos outros músicos⁶. Adnet relata ainda que a partir da audição da sonoridade de Mulligan ao sax barítono, Moacir Santos adotou o instrumento para si próprio. Zé Nogueira confirma as palavras de Adnet, e realça a semelhança entre o timbre da voz de Moacir e o do saxofone barítono (Dep. ZN 2010). Após o AVC que o impossibilitou de continuar sua carreira de instrumentista, Moacir Santos ofereceu o seu saxofone barítono ao ex-aluno Teco Cardoso, instrumento com o qual o saxofonista se apresenta desde então (Dep. TC 2008).

Phillip Doyle, um dos mais solicitados trompistas para gravações no Rio de Janeiro, conhecia o trabalho de Moacir Santos desde o início dos anos 80, mostrado por seu professor João Gerônimo Menezes, integrante do elenco original do LP *Coisas*.

⁶ <http://memory.loc.gov/diglib/ihaz/html/mulligan/mulligan-timeline.html>, acesso em 4 jun. 2010.

Doyle relata que, junto com Moacir, burilou os solos de “Bluishmen” e de “Suk-Cha”, descobrindo “um sotaque diferente, principalmente em relação à acentuação nos ritmos. Para mim [por ser inglês], isso [os ritmos] é um pouco contramão, mas tocar num naipe de *big-band* me ajudou 200%”⁷.

O baterista Jurim Moreira conta que suas referências profissionais foram construídas na tradição das *jazz-bands* norte-americanas, na intensa convivência com músicos das orquestras de rádio. Para o trabalho em *Ouro Negro*, pesquisou anteriormente a linguagem para bateria de Moacir, “escutei muito antes de gravar”⁸ e, em diálogo com o maestro, certificou-se de que deveria, primordialmente, se “fixar na linha contrapontística do contrabaixo, determinante do arranjo” (Dep. JM 2008). Para o percussionista Armando Marçal, “captar a energia de Moacir, pensar em novos padrões e sintetizar as ideias com poucos instrumentos”⁹ revelou-lhe uma nova consciência em relação ao papel da percussão em um grupo como esse: “Moacir me ensinou a valorizar o silêncio, a ser notado dentro da música (Dep. AM 2008)”.

Em 28 de maio de 2001, a Banda Ouro Negro, acrescida da participação de Elias Ferreira, um dos percussionistas que havia gravado no LP *Coisas* original, subiu ao palco do Teatro João Caetano, localizado na Praça Tiradentes, centro do Rio de Janeiro, para lançar o CD e homenagear publicamente o maestro Moacir Santos. A lotação de 1.143 lugares do teatro estava completa. Os sons de “Coisa nº 2” deram início ao concerto e por quase duas horas o público compartilhou da experiência artística de toda uma vida, através de músicas que alternavam climas intimistas com solos vigorosos dos instrumentistas. Aos 75 anos, Moacir Santos foi ovacionado ao adentrar o palco ao final do concerto, e declarou, com indisfarçável orgulho, o prazer que sentia ao ser

⁷ Depoimento de Phillip Doyle para esta pesquisa, doravante Dep. PD 2008.

⁸ Depoimento de Jurim Moreira para esta pesquisa, doravante Dep. JM 2008.

⁹ Depoimento de Armando Marçal para esta pesquisa, doravante Dep. AM 2008.

considerado o “ouro negro” de seu país. Ainda em 2001, a Banda Ouro Negro tocou nas noites de abertura do Free Jazz, no Rio de Janeiro e em São Paulo, com a presença do compositor. Em 2002, apresentou-se na série Jazz em Quatro Tempos, no Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília e na série Grandes Encontros da Música Popular Brasileira, no Teatro Leblon, Rio de Janeiro.

O CD *Ouro Negro*, lançado no Brasil pelo selo MP, B, de João Mario Linhares, e distribuído nacional e internacionalmente (Japão e Europa) pela Universal, obteve enorme repercussão de crítica no mercado discográfico e foi contemplado com o Prêmio Caras da Música Brasileira nas categorias de Melhor Arranjador e Melhor Disco Instrumental de 2002. Em 2004, foi relançado nos Estados Unidos pelo selo Adventure Music, de Richard Zirinsky.

Em 2003, Moacir Santos recebeu, pelo conjunto de sua obra, o Prêmio Multicultural Estadão do jornal *O Estado de São Paulo*.

O Projeto Ouro Negro, entretanto, não se esgotou com o lançamento do CD. Impulsionados pelo sucesso do lançamento, Mario Adnet e Zé Nogueira, associados ao produtor João Mário Linhares, coordenaram, em 2004, a reedição do LP *Coisas* em CD remasterizado a partir da fita original, de 1965, e lançado pela Universal. Assim, o “documento histórico autêntico” (QUARTIN, 2005) pôde voltar às prateleiras das lojas em sua integridade, dando oportunidade aos apreciadores da música de Santos na atualidade de usufruir da sonoridade que impactou os ouvintes nos anos 60.

Em 2005, os produtores lançaram-se à gravação do CD *Choros e Alegria*, em que, auxiliados pela memória de Moacir Santos, trouxeram ao público uma seleção de choros da juventude do compositor e ainda outras “pérolas” de sua fase “madura”, constantes

de seu acervo em Pasadena. O CD foi lançado pelo selo Biscoito Fino, de Olivia Hime e Kati Almeida Braga. O título para o CD foi escolhido por Santos ele mesmo, após ficar cismado com o título inicialmente sugerido, *Choros Negros*. Para o compositor, era preciso um título que trouxesse a ideia de felicidade à audição de seu novo CD¹⁰.

Praticamente a mesma equipe foi convocada para as gravações, com a intenção de se manter a unidade com a sonoridade que se conseguira obter no CD *Ouro Negro*. Nas alegres sessões também realizadas nos Estúdios AR em abril e maio daquele ano, para as quais Moacir e Cleonice Santos voltaram ao Brasil, juntaram-se ao elenco o trombonista baixo Antônio Henrique (Bocão), o trompetista Vander Nascimento, o Trio Madeira Brasil (formado pelo bandolinista Ronaldo do Bandolim e pelos violonistas Marcelo Gonçalves e José Paulo Becker) e o coro de crianças preparado e regido por Norma Nogueira. Ao tomar conhecimento da produção de um novo CD com as músicas de Moacir Santos, o trompetista norte-americano Wynton Marsalis, um dos nomes fortes do *jazz* da atualidade, entrou em contato com Mario Adnet dizendo-lhe de sua vontade em participar do álbum. Assim, Marsalis interagiu com o grupo de músicos brasileiros em sessão adicional realizada nos Estúdios Mega, em São Paulo.

As primeiras composições de Moacir Santos, finalmente gravadas, descortinaram o universo de reminiscências musicais dos tempos em que era apenas um jovem e talentoso músico sertanejo. Aos já citados “Cleonix” (homenagem à esposa), “Ricaom”, “De Bahia ao Ceará” (lembração de sua viagem de volta a Pernambuco, quando desviou para a cidade do Crato) e “Vaidoso”, juntaram-se outros títulos como “Saudades de Jacques” (em memória de Jackson do Pandeiro), “Flores” (em

¹⁰ <http://mais.uol.com.br/view/yxj5k43jcfn/auditorio-ibirapuera-apresenta-choros-e-alegria-04023262E0B96326?types=A>, acesso 4 jun. 2010.

homenagem à cidade de sua infância) e “Excerto nº 1”¹¹, em que faz uso de contraponto a cinco vozes em uma forma pouco desenvolvida no choro, com a utilização de introdução longa e coda final idem. A música “Paraíso”¹² remete às andanças de Moacir nas caravanas circenses de sua juventude, “reinventando um tipo ancestral de instabilidade harmônica” e integrando, em sua ambiguidade entre os modos maior e menor, “um acervo único de beleza e alegria, num registro raro de serenidade” (Nestrovski, 2005).

Traçando uma grande ponte intercontinental, como a própria trajetória de Santos, peças jazzísticas compostas nos Estados Unidos completam o repertório de *Choros e Alegria*. Os intrincados contrapontos ouvidos em “Lemurianos” (um mojo em 5/4, com enérgicos solos de Marcelo Martins e Teco Cardoso), “Rota ∞” (rearranjada por Adnet e com destaque para o solo de Wynton Marsalis), “Carrossel” e “Agora eu sei / Now I know” juntam-se a “Outra coisa / What if”, a primeira música em que apresentou aos americanos o padrão rítmico do mojo (SUKMAN, 2005), ao despretenso “Samba di amante” e ao “elo com o futuro” estabelecido por “Felipe”, peça dedicada ao filho de Rique Pantoja, incluída no CD como homenagem extensiva a todas as crianças.

A “trilogia Moacir Santos” expandiu o seu alcance com a publicação do *Cancioneiro Moacir Santos*, em três volumes dedicados, respectivamente, às partituras de *Ouro Negro*, *Coisas* e *Choros e Alegria*. Em primorosa edição da Jobim Music, o cancionário demarcou uma nova etapa na difusão da obra de Santos, especialmente por reapresentar na íntegra o conjunto de partituras de “Coisas”.

¹¹ Composição dedicada ao quarteto paraibano de saxofones JP Sax, e por este gravada pela primeira vez no *CD Brasil, um Século de Saxofone* (CPC Umes, 2001).

¹² “Paraíso” faz parte da trilha sonora de *O Beijo* (Flavio Tambellini, 1965) em versão para piano solo. O filme consta do acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O ano de 2005 teve dois momentos fundamentais para a continuidade do resgate da obra de Santos no Brasil. O primeiro deles foi a gravação ao vivo do programa especial para o Canal Brasil que resultou no DVD *Ouro Negro* (MP,B / Canal Brasil / Petrobras / Zenog / Adnet Música). O concerto foi gravado no palco do SESC Pinheiros, em São Paulo, nos dias 17 e 18 de maio.

O Auditório do Ibirapuera, também em São Paulo (em 14, 15 e 16 de outubro) e a Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro (em 16 e 17 de novembro) foram os palcos em que a Banda Ouro Negro esteve mais uma reunida para apresentar as músicas do CD *Choros e Alegria* e lançar o *Cancioneiro Moacir Santos*. A imprensa cobriu amplamente os eventos, especialmente por contarem com a presença de Santos, sempre elegante, usando uma de suas boinas, e absolutamente disposto a dar entrevistas e a conversar sobre sua música e assuntos os mais diversos. Em 2007, *Choros e Alegria* foi contemplado com o Prêmio Tim, na categoria Melhor Disco/Projeto Especial, e indicado ao Grammy Latino na categoria Melhor Disco Instrumental¹³.

Antes de retornar a Pasadena, o casal Santos esteve presente aos ensaios do grupo Flautistas da ProArte, que naquele ano, seguindo a sua proposta de aprendizado, prática e difusão da música brasileira através da obra de um grande nome do cancionero nacional¹⁴, dedicava-se a Moacir Santos. Após esses eventos, Moacir e Cleonice retornaram a Pasadena, onde, ambos prestes a completar 80 anos e com a saúde um pouco mais debilitada, seguiram em seu cotidiano ao lado de Moacir Santos Jr.

¹³ http://www.grammy.com/latin/7_latin/#07, acesso em 07 jun. 2010.

¹⁴ Dirigido por Tina Pereira e Claudia Ernest Dias desde 1987, o grupo Flautistas da ProArte, formado por cerca de 50 crianças, adolescentes e jovens músicos, desenvolve estudos sobre Noel Rosa, Pixinguinha, Ari Barroso, Dorival Caymmi, Braguinha, Edu Lobo, Chico Buarque, Lamartine Babo, Hermeto Pascoal, Tom Jobim, Luiz Eça, Luiz Gonzaga, Sivuca, Radamés Gnattali, Villa-Lobos, Baden Powell, Egberto Gismonti e Moacir Santos.

No primeiro semestre de 2006, Moacir Santos retornou ao Brasil para participar das gravações do CD *As Canções de Moacir Santos* (Adnet Musica / Adventure Music / Petrobras, 2007), da cantora Muiza Adnet, álbum que traz os últimos registros fonográficos de Moacir. O CD traz, entre outras, as até então inéditas “Marchinha dos Santos Glória” e “Wake up and smile”, além de emocionada versão para “A santinha lá da serra”, antiga parceria de Moacir e Vinicius de Moraes, interpretada por Moacir, Muiza e Milton Nascimento. As gravações feitas no estúdio Mega, no Rio, com direção musical de Mario Adnet, destacam o timbre particular da voz de Santos também nas faixas “Naná”, “April child” e “Ciranda”.

A morte de Moacir Santos em 6 de agosto de 2006 foi noticiada pela imprensa nacional e internacional e sentida como uma grande perda. No Brasil, artistas manifestaram sua devoção àquele que “estabeleceu um material-referência como base de estímulo para o processo criativo em que todos participam e todos se deleitam”¹⁵, “a fonte” (Dep. ZN 2010), o “ouro e expressão”¹⁶ da música brasileira. Nos Estados Unidos, país em que se naturalizou nos anos 80, a notícia circulou de costa a costa¹⁷.

Em 2009, nos Estados Unidos, o pianista Mark Levine, que nos anos 70 trabalhou com Moacir Santos e participou do LP *Saudade*, lançou, com o grupo The Latin Tinge, suas versões afrocaribenhas para 12 composições de Moacir no CD *Off & On - The Music of Moacir Santos* (Left Coast Clave).

¹⁵ Depoimento do trombonista e compositor Vittor Santos especialmente para esta pesquisa em 13 jun. 2010.

¹⁶ Gilberto Gil. *Ordem do Mérito Cultural 2006 – Patrimônios, Memórias e Valores Brasileiros*. Brasília: MinC, 2006.

¹⁷ *The New York Times*, 14 ago. 2006: “Moacir santos, 80, a composer revered in Brazil’s Jazz history”; *Los Angeles Times*, 08 ago. 2006: “Moacir Santos, 80; composer, arranger of Brazilian pop tunes”; *Los Angeles Times*, 12 ago. 2006: “All about jazz: legendary Brazilian composer and arranger Moacir Santos dies at 80 years of age”; *Nevada Appeal*: “Moacir Santos, influential Brazilian pop composer, dies at 80”, 17 ago. 2006; *The Boston Globe*, 13 ago. 2006: “Moacir Santos, 80, Brazilian composer”; *UPI (United Press International)*, 12 ago. 2006: “Composer Santos dead at the age of 80”.

Em 28 e 29 de maio de 2010, cerca de duas mil pessoas puderam apreciar, nas palavras do crítico do *New York Times* Ben Ratliff, a “arte futurista com complexos ritmos latinos”¹⁸ nas composições de Moacir Santos em concertos da Banda Ouro Negro realizados em Nova York no Rose Theater in Jazz at Lincoln Center, considerada, atualmente, a mais importante sala de concertos para o *jazz* nos Estados Unidos.



Ilustração 27 – Concerto de abertura do Free Jazz. Rio de Janeiro, 1985. Acervo MS

¹⁸ “A futurist art with complex Latin beats”, by Ben Ratliff, May 31, 2010, <http://nyti.ms/ah9Wny>.