



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MAIS 'COISAS' SOBRE MOACIR SANTOS, OU OS CAMINHOS  
DE UM MÚSICO BRASILEIRO

ANDREA ERNEST DIAS

SALVADOR

2010

ANDREA ERNEST DIAS

MAIS 'COISAS' SOBRE MOACIR SANTOS, OU OS CAMINHOS  
DE UM MÚSICO BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Música da Escola de Música Universidade Federal da  
Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de  
Doutor em Música.

Área de concentração: Execução Musical

Subárea: Flauta

Orientador: Prof. Dr. Lucas Robatto

SALVADOR

2010

D541 Dias, Andrea Ernest.  
Mais "coisas" sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro  
/ Andrea Ernest Dias. - 2010.  
Xxvi, 326 f. : il.

Orientador : Prof. Dr. Lucas Robatto.  
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2010.

1. Musica – Análise, apreciação. 2. Música popular brasileira. 3. Compositores  
Brasileiros. 4. Santos, Moacir. I. Robatto, Lucas. II. Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Música. III. Título.

CDD – 780.15

Copyright by  
Andrea Ernest Dias  
Julho, 2010

**A Tese de Andréa Ernest Dias foi aprovada**



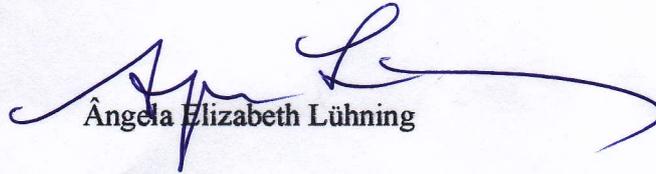
**Lucas Robatto  
Orientador**



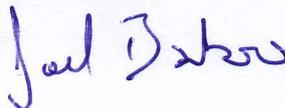
**Rogério Luiz Moraes Costa**



**Carlos Bonfim**



**Ângela Elizabeth Lühning**



**Joel Luis da Silva Barbosa**

**Salvador, 07 de julho de 2010**

## AGRADECIMENTOS

A pesquisa aqui apresentada não teria sido possível sem a colaboração de muitas pessoas, a quem devo profundo agradecimento:

Prof. Dr. Lucas Robatto, pela orientação criteriosa e sensibilidade;

Prof. Dr. Joel Barbosa, Profa. Dra. Elisa Goritzki, Prof. Dr. Robson Barreto, pela direção no exame qualificativo; Prof. Dr. Samuel Araújo (UFRJ). Prof. Antonio Guerreiro de Faria (UniRio), Prof. Dr. Rogerio Budasz (California State University North Ridge), Prof. Rodolfo Cardoso de Oliveira (UniRio), pela interlocução;

Cleonice Santos (*in memoriam*) e Moacir Santos Jr., que abriram o seu lar em Pasadena para me receber, em gesto de confiança e amizade;

Profa. Dra. Cândida Ferreira (Universidad de Los Andes, Bogotá) e Fernando Castrillon, pelas finas críticas e pela hospitalidade na Bahia;

Irene Ernest Dias, pela dedicação, paciência e fina revisão desta tese. Não conseguiria sem ela;

Zé Nogueira e Mario Adnet, pelo convite a participar do Projeto Ouro Negro e por compartilharem o material de pesquisa;

Marcos Suzano e Paulo Braga, pela parceria;

Marcílio Lopes, pelos exemplos musicais em finale; Paulo Barata, pelas críticas e traduções; Vivian Faingold, pelo tratamento das imagens; obrigada por disporem de seu tempo e pela atenção aos detalhes;

Lídio Parente, pelas fotografias e por me conduzir pelo sertão;

Carlos Gomide, Carlos Negreiros, Curt Berg, Gary Foster, Eduardo Del Signore, Rique Pantoja, Greg Adams, Jeannie Black, Bruce Gilman, Marilourdes Ferraz, Mariza Adnet, Nei Lopes, Frank Zottoli, Morris Repass, Steve Huffsteter, Otavio Bailly, Ray Pizzi, Robert Kyle e Rodrigo Calmarowitz , que me cederam material de pesquisa e preciosas informações;

Luiz Antônio de Almeida e Alexandre Loureiro, do Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro;

Celso Benedito, Guilherme Bertissolo, Joatan Nascimento, André Becker, Davison de Souza, Claudia Schreiner, e especialmente Raul d'Ávila, Felipe Amorim, Suzana Kato e Ricardo Camponogara Mello, colegas de pós-graduação;

Gabriel Improta, João Marcelo Zanoni Gomes, Fernando Ariani, Paulo Aragão, Bia Paes Leme, Afonso Cláudio e Joana Saraiva, pela troca acadêmica;

Ruy Quaresma, Sanny Alves e Karina Souza, da Fina Flor Produtora Gravadora Editora, pelo carinho e apoio logístico;

Odette Ernest Dias, Geraldo Waldomiro Dias (*in memoriam*), Miguel Dias de Toledo, Beth Ernest Dias, Claudia Ernest Dias, Tainá Barreto, Lineu Guaraldo, Lourenço Vasconcellos e toda a querida família;

Claudia Pimentel, Alice dos Anjos, Déborah Cheyne, Ana de Oliveira, Ana Branco e Lulu Pereira, pela amizade e por estarem sempre por perto;

Arthur Nestrovski, Quito Pedrosa, Vittor Santos, Jean-Pierre Cholleton, Marcos Nimirichter, Letieres Leite, Francisca Aquino, Carlos Malta e Bernardo Aguiar pela rica troca de ideias musicais;

Ricardo Silveira, Marcos Ariel, Tatiana Devos, Amaro Filho e Cacá Malaquias, pela rede de contatos para a pesquisa que me ajudaram a criar;

Aos meus colegas da Banda Ouro Negro, por compartilharem seu entusiasmo no palco e nos estúdios;

A todos os colegas músicos e profissionais diversos que se dispuseram a ser entrevistados em Pernambuco, na Bahia, no Rio de Janeiro, em São Paulo e na Califórnia;

José Alberto Cotta, pela leitura atenta e estímulo;

Dra. Naila Rachid;

AO PPGMUS e a Maísa Santos;

Aos funcionários da Escola de Música da UFBA;

À Fundação de Apoio à Pesquisa da Bahia (FAPESB), pela bolsa concedida;

À Universidade Federal Fluminense e à Orquestra Sinfônica Nacional, pela licença para estudos.

## RESUMO

Exame do percurso autoral do compositor brasileiro Moacir Santos (1926-2006), por meio da coleta de registros ligados à sua biografia. Investigou-se a sua formação musical, suas influências e sua vida profissional. Buscou-se, mediante análise musical, detectar elementos estruturais e estilísticos empregados pelo compositor na construção de sua obra, considerando-a como um ponto de conexão entre as práticas composicionais e interpretativas do músico erudito e do popular. O estudo pretende dar continuidade à valorização do compositor, levando em conta o contexto histórico da música brasileira.

**Palavras-chave:** Moacir Santos; análise musical; música brasileira; biografia.

## ABSTRACT

An examination has been performed of the authorial path of the Brazilian composer Moacir Santos (1926-2006) by gathering of records related to his biography. His musical education, influences and professional life have been researched. By means of musical analysis, an attempt has been made to detect structural and stylistic elements used by the composer when creating his work, which has been considered as a connecting point between the compositional and interpretative practices of classical and popular musicians. The purpose of this study is to give continuity to the composer' valorization, taking into account the historical context of the Brazilian music.

**Key-words:** Moacir Santos; musical analysis; Brazilian music; biography.

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	vi
<b>RESUMO</b> .....	ix
<b>ABSTRACT</b> .....	x
<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</b> .....	xv
<b>LISTA DE TABELAS</b> .....	xvii
<b>LISTA DE QUADROS</b> .....	xviii
<b>LISTA DE FIGURAS MUSICAIS</b> .....	xix
<b>LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS</b> .....	xx
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>CAPÍTULO 1: MUACY, AVE DE ARRIBAÇÃO</b> .....	25
1.1. ‘Diz, Oduduá, Sou de Quem?’.....	25
1.2. Bandas de Música.....	36
1.3. <i>Jazz-Bands</i> .....	47
1.4. ‘O Saxofonista Negro’.....	56

<b>CAPÍTULO 2: SUL MARAVILHA</b> .....	62
2.1. Rio de Janeiro, Rádio Nacional.....	62
2.1.1. ‘O Dragão não Era Dragão’: estudos com Guerra-Peixe e Koellreuter..	68
2.2. São Paulo, TV Record.....	70
2.3. Anos 60.....	73
2.3.1. O Professor da Bossa-Nova.....	73
2.3.1.1. Ritmos MS.....	76
2.3.1.1.1. Ritmos MS no Caderno de um Aluno.....	77
2.3.1.1.2. Ritmos MS nas Composições da Bossa-Nova.....	80
2.3.1.1.3. Ritmos MS nas Composições de Moacir Santos.....	82
2.3.2. O Samba-Jazz, o Beco das Garrafas.....	83
<b>CAPÍTULO 3: COISAS, O PRIMEIRO LP</b> .....	90
3.1. Antecedentes.....	90
3.1.1. Pixinguinha.....	90
3.1.2. Abigail Moura e a Orquestra Afro-Brasileira.....	91
3.2. Fundamentos Teóricos para uma Sonoridade Moderna: as influências de Hindemith, Koellreuter e Guerra-Peixe em <i>Coisas</i> .....	96
3.2.1. Apontamentos para o LP <i>Coisas</i> e para Trilhas de Filmes: Caderno Pré- Coisas ou Caderno de Pasadena.....	105
3.3. A Realização do LP.....	110
3.3.1. Escolha de Material Musical.....	112
3.3.1.1. As Coisas ‘Africanas’ em ‘Coisas’.....	112
3.3.1.2. Elenco.....	116

<b>CAPÍTULO 4: ‘A MELHOR SAÍDA É O GALEÃO’</b> .....	117
4.1. Medalhas, Muito Trabalho e Contas a Pagar.....	117
4.2. A Decisão de Emigrar.....	120
4.3. ‘Menino, Eu Vou pra Califórnia’ .....	122
4.3.1. O Primeiro LP na Blue Note: <i>Maestro</i> .....	125
4.4. Vida em Pasadena: Escola Nova Music e jazzistas da Costa Oeste.....	131
4.4.1. LPs <i>Saudade</i> , <i>Carnival of the Spirits</i> e <i>Opus 3 n° 1</i> .....	135
4.4.2. Biblioteca Pessoal.....	140
<b>CAPÍTULO 5: ‘MAS QUEM É ESSE MOACIR ANTOS?’</b> .....	151
5.1. Voltando ao Brasil.....	152
5.1.1. Projeto Ouro Negro.....	153
<b>CAPÍTULO 6: ANÁLISE MUSICAL</b> .....	167
6.1. A Célula Modelo.....	170
6.2. O Mojo.....	173
6.3. Planejamento Formal.....	184
6.3.1. ‘Coisa n° 2’ .....	185
6.3.2. ‘Coisa n° 5 - Nanã’ .....	208
6.3.3. ‘Bluishmen’ .....	222
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	242

<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	251
<b>ANEXOS</b> .....	270
ANEXO 1 - Carta imaginária a Moacir Santos.....	271
ANEXO 2 - Manuscrito ‘Vida de Moacir Santos’.....	279
ANEXO 3 - Manuscrito ‘Currículo de Moacir Santos’.....	305
ANEXO 4 - Mapas.....	310
ANEXO 5 - Prêmios e condecorações recebidos por Moacir Santos.....	314
ANEXO 6 - Discografia de Moacir Santos.....	315
ANEXO 7 - Trilhas sonoras de Moacir Santos para filmes.....	318
ANEXO 8 - Partituras consultadas.....	319
ANEXO 9 - CD de exemplos musicais.....	324

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustrações 1, 2 e 3 – Registro de batismo de Moacir Santos.....	27
Ilustração 4 – Banda de Música de Serra Talhada ou Filarmônica Vilabelense, com o Mestre Luiz Benjamin. Serra Talhada, PE, 1939.....	46
Ilustração 5 – Jazz-Band de Serra Talhada, PE, c. 1940.....	48
Ilustração 6 – Páginas iniciais do arranjo de Moacir Santos para ‘Anfibio’, choro em parceria com Assis, 1949.....	55
Ilustração 7 – ‘O Saxofonista Negro’, 1943.....	57
Ilustração 8 – Manuscrito de ‘Ricaom’, 1944.....	65
Ilustração 9 – O ‘Trio Santos’, c. 1950.....	67
Ilustração 10 - Fac-símile do caderno do aluno Carlos Gomide com os Ritmos MS, 1963.....	78
Ilustrações 11 e 12 – Fac-símiles do caderno do aluno Carlos Gomide com os Ritmos MS, 1963.....	79
Ilustração 13 – Apontamentos de temas populares. Caderno Pré-Coisas, c. 1960.....	106
Ilustração 14 – Apontamentos para trilhas dos filmes <i>Ganga Zumba</i> e <i>O Beijo</i> . Caderno Pré-Coisas, c. 1960.....	106
Ilustração 15 – Rubricas do conjunto de ‘Coisas’. Caderno Pré-Coisas, c. 1960.....	108
Ilustração 16 – ‘Coisa nº ?’, posteriormente ‘Mãe Iracema’, com indicações de modulação, modificação melódica e aumentação. Caderno Pré-Coisas, c. 1960.....	110
Ilustração 17 – Esquema para o estudo da obra de J. S. Bach.....	142
Ilustração 18 – Anotações para o estudo da obra de J. S. Bach.....	143
Ilustrações 19 e 20 – Esquemas e anotações para o estudo das obras de F. Chopin e J. Brahms.....	144
Ilustração 21 – Detalhe da biblioteca de Moacir Santos com marcas referentes a esquemas de estudos teóricos.....	146
Ilustração 22 – Planejamento para análise.....	148
Ilustrações 23 e 24 – Análise da <i>Sinfonia nº 1</i> de Sibelius, conforme planejamento da ilustração 21.....	149

Ilustração 25 – Lista de repertório para piano.....	150
Ilustração 26 – Concerto de abertura do Free Jazz. Rio de Janeiro, 1985.....	151
Ilustração 27 – Concerto de abertura do Free Jazz. Rio de Janeiro, 1985.....	166
Ilustração 28 – Anotação para a trilha de <i>Ganga Zumba</i> , posteriormente introdução de ‘Coisa nº 5 - Nanã’. Caderno Pré-Coisas, c. 1960.....	211

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Esquema de estudos teóricos.....	141
Tabela 2 – Esquema de estudos da obra de J. S. Bach.....	142
Tabela 3 – Esquema de estudos da obra de F. Chopin.....	143

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Ocorrência do Ritmo MS 4 em melodias de Moacir Santos: exemplos.....172

Quadro 2 – Emprego do padrão mojo em composições de Moacir Santos: exemplos.....176

## LISTA DE FIGURAS MUSICAIS

Figura musical 1 – Célula modelo, Ritmo MS 4.....	171
Figura musical 2 – Padrão de maracatu de baque virado.....	174
Figura musical 3 – Padrão de baião para bateria.....	174
Figura musical 4 – Fragmentos rítmicos que constituem o mojo em $\frac{3}{4}$ e $\frac{2}{2}$ .....	175
Figura musical 5 – Padrão completo do mojo apresentado em $\frac{2}{4}$ ('Outra coisa') e em $\frac{2}{2}$ ('April child').....	175
Figura musical 6 – Modo heptatônico de 'Naná' .....	212

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 – Modelo de acompanhamento de trompa.....	39
Exemplo 2 – ‘Cleonix’, choro.....	64
Exemplo 3 – ‘Ricaom’, choro.....	64
Exemplo 4 – ‘De Bahia ao Ceará’, choro.....	65
Exemplo 5 – ‘Vaidoso’, choro.....	66
Exemplo 6 – Ritmos MS.....	77
Exemplo 7 – Indicação para combinação dos Ritmos MS.....	78
Exemplo 8 – Exercícios de combinação dos Ritmos MS.....	78
Exemplo 9 – Ritmos MS 1 e 3 em ‘Barquinho’, de Menescal e Bôscoli.....	80
Exemplo 10 – Ritmos MS 1 e 2 em ‘Rio’, de Menescal e Bôscoli.....	80
Exemplo 11 – Ritmo MS3 em ‘Berimbau’, de Baden e Vinicius.....	81
Exemplo 12 – Ritmo MS 2 variado em ‘Amazonas’, de João Donato e Lysias Ênio.....	81
Exemplo 13 – Ritmos MS 2 e 4 em ‘Baiãozinho’, de Eumir Deodato.....	81
Exemplo 14 – Ritmo MS 1 em ‘Coisa nº 4’.....	82
Exemplo 15 – Ritmos MS 2 e 4 em ‘Coisa nº 10’.....	82

Exemplo 16 – Ritmo MS 2 (percussão) em ‘Coisa nº 5’ .....	83
Exemplo 17 – ‘Mãe Iracema’, frase inicial.....	109
Exemplo 18 – ‘Mãe Iracema’, aumento e transformação melódica.....	109
Exemplo 19 – Melodia principal; cromatismo e paralelismo nas linhas de baixo e vozes internas com Ritmo MS 4 em ‘Coisa nº 3’ .....	171
Exemplo 20 – Ritmo MS 4 expandido no acompanhamento harmônico em ‘Jequié’.....	173
Exemplo 21 – Articulação do mojo na melodia e no acompanhamento ritmo-harmônico em ‘April child’, comp. 1 a 8.....	180
Exemplo 22 – Articulação do mojo na melodia e no acompanhamento ritmo-harmônico em ‘April child’, comp. 9 a 11.....	181
Exemplo 23 – Articulação variada do mojo na melodia e no acompanhamento ritmo- harmônico em ‘April child’, comp. 15 e 16.....	181
Exemplo 24 – Mojo na introdução de ‘Kathy’.....	182
Exemplo 25 – Ritmo MS 4 na melodia de ‘Kathy’ .....	182
Exemplo 26 – Mojo na introdução de ‘What’s my name – Oduduá’.....	183
Exemplo 27 – Mojo invertido em ‘Suk-Cha’.....	184
Exemplo 28 – Introdução de ‘Coisa nº 2’ – Ambivalência de modos: comp. 1- 2 (Bb e Bbm); comp. 3-4 (F e Fm, em segunda inversão); comp. 5-6 (Eb e Ebm); comp. 7 (F6); comp. 8 (F7M) – Acordes de 9#: comp. 4 e 6 – Linha escalar modal tetratônica descendente (si bemol, fá, mi, ré) – Bb 7, comp. 1 e F7M, comp. 8 (V-I).....	187

Exemplo 29 – Introdução de ‘Coisa nº 2’ (cont., comp. 9 a 16) - Transposição do trecho anterior uma quarta justa acima; acorde de 9# nos comp. 12 e 14; Bb como tônica maior (comp. 15 e 16).....	188
Exemplo 30 – Baixo <i>ostinato</i> em ‘Coisa nº 2’, comp. 17 a 20.....	189
Exemplo 31 – ‘Coisa nº 2’ – Apresentação da melodia, comp. 21 a 28: linha escalar tetratônica (comp. 21, 23, 25, 26); bordaduras.....	190
Exemplo 32 – ‘Coisa nº 2’: tratamento vertical e horizontal das dissonâncias e consonâncias do acorde Cb/B.....	192
Exemplo 33 – ‘Coisa nº 2’, comp. 36 a 38: linha escalar de segundas (fã - mi bemol - ré)...	193
Exemplo 34 – ‘Coisa nº 2’, variação 1, parte A, comp. 39 a 48: melodia e harmonia em bloco.....	194
Exemplo 35 – ‘Coisa nº 2’, variação 1, parte B: contrapontos em movimento contrário.....	195
Exemplo 36 – ‘Coisa nº 2’, variação 1, parte B (cont.): contrapontos em movimento contrário.....	196
Exemplo 37 – ‘Coisa nº 2’, variação 2, parte A, comp. 65 a 82: indicação de <i>staccato</i> e <i>tenuto</i> no uníssono.....	197
Exemplo 38 – ‘Coisa nº 2’, variação 2, início da parte B, comp. 75 e 76: manutenção do uníssono e alargamento da base harmônica.....	198
Exemplo 39 – ‘Coisa nº 2’, variação 2, cont. parte B, comp. 77 a 82: manutenção do uníssono e alargamento da base harmônica.....	199

Exemplo 40 – ‘Coisa nº 2’, variação 3, parte A, comp. 83 a 90: modificação rítmica da melodia.....	200
Exemplo 41 – ‘Coisa nº 2’, variação 3, parte B, comp. 91 a 98: modificação rítmica da melodia.....	201
Exemplo 42 – ‘Coisa nº 2’, variação 3, repetição da parte B, comp. 99 a 106: <i>tutti</i> orquestral.....	202
Exemplo 43 – ‘Coisa nº 2’, variação 4, parte A, comp. 107 a 114: esvaziamento harmônico, ausência de <i>ostinato</i> .....	203
Exemplo 44 – ‘Coisa nº 2’, variação 4, parte B, solo de bateria, comp. 115 a 122: condução para a modulação.....	204
Exemplo 45 – ‘Coisa nº 2’, variação 5, sem parte B, comp. 123 a 130: clímax; <i>tutti</i> ; modulação a Db / citação de ‘Rhapsody in Blue’ (comp. 129 e 130).....	205
Exemplo 46 – ‘Coisa nº 2’, variação 6, parte A, comp. 131 a 138: afrouxamento após o clímax, volta a Bb, sem instrumentos harmônicos.....	206
Exemplo 47 – ‘Coisa nº 2’, variação 6, parte B: <i>tutti</i> orquestral em piano sem guitarra (comp. 139), pontuação contramétrica (comp. 140 e 142).....	207
Exemplo 48 – ‘Coisa nº 5’, comp. 1 a 9: polo em ré, ambivalência de modos com a alternância entre terças menores e maiores.....	213
Exemplo 49 – ‘Coisa nº 5’, comp. 10 a 18: contraponto melorrítmico (trompa e trombone), com fragmento do modo heptatônico (dó - ré - fá - lá).....	214

Exemplo 50 – ‘Coisa nº 5’, comp. 20 e 21: combinação de Ritmos MS 1 e 2.....	215
Exemplo 51 – ‘Coisa nº 5’, comp. 22 a 25: introdução para o tema, acordes de nona aumentada e de dominante.....	216
Exemplo 52 – ‘Coisa nº 5’: organização das dissonâncias e consonâncias do acorde de nona aumentada.....	217
Exemplo 53 – ‘Coisa nº 5’: organização das dissonâncias e consonâncias do acorde de sétima da dominante com nona bemol e décima terceira.....	217
Exemplo 54 – ‘Coisa nº 5’, comp. 26 a 33: entonação modal na finalização das frases e na cadência em destaque.....	218
Exemplo 55 – ‘Coisa nº 5’, comp. 34 a 37: momento tonal, finalização melódica diferenciada, volta à melodia através do trítono.....	220
Exemplo 56 – ‘Coisa nº 5’, comp. 42 a 58: variação pelo dobre na flauta e no saxofone barítono.....	221-222
Exemplo 57 – ‘Bluishmen’, comp. 1 a 8: exposição do material construído sobre o modo lídio em ré bemol; jogo polirrítmico; mão direita no modo eólio em fá menor, sem a aparição da nota ré bemol; mão esquerda no <i>ostinato</i> em ré bemol; modificação rítmica no comp. 2; inserção da nota mi bemol para transposição de altura do material no comp. 4.....	226
Exemplo 58 – ‘Bluishmen’, comp. 9 a 12: nota lá bemol na trompa iniciando a melodia; cromatismo em colcheia levando ao repouso na nota ré bemol; <i>mojo</i> (sax barítono, trombone, trombone baixo, contrabaixo) na repetição.....	227

Exemplo 59 – ‘Bluishmen’, comp. 13 a 15: repouso na nota ré bemol; variação métrica da linha <i>ostinato</i> e do <i>mojo</i> (na repetição).....	228
Exemplo 60 – ‘Bluishmen’, comp. 18 e 19: momento contrastante com a nota dó bemol; antecipação do acorde de Gb.....	230
Exemplo 61 – ‘Bluishmen’, comp. 20 a 22: acorde de Gb lídio (comp. 20); acorde de Db7#11 (comp. 21 e 22) em relação de quinto grau (V-IV) com Gb lídio do próximo compasso.....	231
Exemplo 62 – ‘Bluishmen’, comp. 23-24: Gb lídio em relação cadencial (IV-I) com Db lídio.....	232
Exemplo 63 – ‘Bluishmen’, comp. 26 a 30: diluição do jogo polirrítmico por aumentação (comp. 26); ré bemol jônio (comp. 28); volta ao ré bemol lídio, contração rítmica (comp. 29) seguida de diluição (comp. 30).....	233
Exemplo 64 – ‘Bluishmen’, comp. 31 a 34: nota sol bemol funcionando como 7ª menor de Ab7 9 em relação cadencial tonal (V7-I) com Db jônio.....	234
Exemplo 65 – ‘Bluishmen’, comp. 41 a 46: movimento harmônico I-V-I modal (Db7M-Ab7M-Db7M); acompanhamento rítmico com figura contramétrica do maracatu (trompete, sax tenor, trombone, trombone-baixo na repetição).....	237
Exemplo 66 – ‘Coisa nº 4’: acompanhamento contramétrico similar ao do exemplo anterior em ‘Bluishmen’.....	238
Exemplo 67 – ‘Bluishmen’, comp. 56 a 64: momento tonal entre a sonoridade modal, com a nota lá natural (F7, comp. 57), seguida por mi bemol lídio (comp. 58) e ré bemol lídio (comp. 59).....	239

Exemplo 68 – ‘Bluishmen’, comp. 57 a 62: linha escalar cromática (fá - mi natural - mi bemol) sobre linha escalar de segunda (fá - mi bemol - ré bemol), descendentes; intervalo gerador da peça (ré bemol - fá); dissonância aguda entre mi e mi bemol (comp. 59).....240

## INTRODUÇÃO

O acervo sonoro ocidental constituído no fluxo torrencial de transformações e rupturas do século XX, em que os códigos específicos de manifestações eruditas e populares se interpenetram, atualiza-se, cada vez mais, através do diálogo entre matrizes culturais múltiplas. As pesquisas de linguagem se inserem na tendência atualmente observada de eliminação de fronteiras estéticas no mundo das artes, em função de expectativas individuais e/ou do pertencimento a uma cultura híbrida. No campo do fazer musical, estudos dão continuidade ao debate sobre as origens e transformações da música brasileira em seus aspectos estruturais e em sua contextualização histórica.

Ao ingressar no Doutorado em Execução Musical da Universidade Federal da Bahia (UFBA), apresentei como anteprojeto inicial de pesquisa a detecção e análise de mecanismos e ferramentas para a interpretação musical utilizados por instrumentistas que atuassem tanto no universo da música de concerto quanto no da música popular. Eu intencionava investigar as particularidades do que, em uma analogia com o campo da linguagem, chamei de “poliglotismo musical”, tendência corrente de atuação profissional, em sintonia com a ideia de polifonia apresentada por José Miguel WISNIK (1989, p. 11):

Entre os impasses declarados de algumas linhas evolutivas da modernidade e o impacto da repetição nos meios de massa, fica impossível pensar a multiplicidade das músicas contemporâneas a não ser através de outros parâmetros [devendo-se considerar] (...) o vazamento daqueles bolsões que separavam tradicionalmente o erudito e o popular e repensar os fundamentos da história dos sons tendo em conta a sincronia. Ela exige que o pensamento, ele mesmo, se veja investido de uma propriedade musical: a polifonia e a possibilidade de aproximar linguagens aparentemente distantes e incompatíveis.

Em artigo introdutório a volume recentemente publicado com estudos do compositor e pesquisador da cultura popular nacional César Guerra-Peixe (1914-1993), o etnomusicólogo Samuel Araújo assinala a contemporaneidade do tema e avalia como o mencionado diálogo tem se expressado (GUERRA-PEIXE, 2007a). Referenciando-se em estudos transdisciplinares de autores como o sociólogo Pierre Bourdieu, o linguista Mikhail Bahktin, o historiador Carlo Ginzburg e os antropólogos Georgina Born e David Hesmondhalgh, ARAÚJO (*in* GUERRA-PEIXE, 2007a, p. 16) conceitua o “sistema de créditos musicais”, acionado pelas “apropriações ou empréstimos” entre distintas práticas musicais. O autor reflete sobre como esse conceito se aplica a grupos e indivíduos agentes da música na atualidade e sobre sua relação com o público. Araújo informa que a temática, no Brasil, ganhou contorno melhor definido com a publicação do *Ensaio sobre Música Brasileira* de Mário de Andrade, em 1928, cujo ponto central é a valorização do acervo popular como “grande banco ou reservatório do qual se deveriam extrair elementos que revitalizassem a arte ‘elevada’ ou ‘erudita’” (*in* GUERRA-PEIXE, 2007a, p. 17), na idealização da soberania do país e no erguimento do edifício multicultural brasileiro.

Instrumentistas brasileiros da atualidade muitas vezes se destacam pela versatilidade e capacidade de atuar simultaneamente em diferentes registros e ambientes culturais. Em oportunos estudos etnomusicológicos realizados no contexto do Instituto Villa-Lobos na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Elizabeth TRAVASSOS (2002, 2005) delinea e categoriza perfis dos estudantes de música com base na especificidade dos fenômenos presentes em sua bagagem multicultural, quais sejam a origem social, as diversas expectativas relativas à profissão e as críticas aos

ensinos tradicionais eruditos e aos mais recentes – nem por isso menos tradicionais – estudos em música popular. Um dos perfis que emerge na categorização de Travassos é do estudante “versátil”, o que tem maior predisposição para abordar repertórios variados, maior familiaridade com a música popular e com o campo da produção industrial. A formação, o percurso estético e a experiência profissional desses músicos permitem verificar a constituição, em processo, de modos de interpretar em que são flagrantes as relações de reciprocidade entre as linguagens do repertório popular e seus diversos gêneros e do repertório de concerto, como analisa ARAÚJO (*in* GUERRA-PEIXE, 2007a, p. 16):

Uma das dimensões consistentemente exploradas em tal debate tem sido a interferência mútua de esferas de produção musical segmentadas de modo amplo e arbitrário por rótulos como “indígena”, “folclórica”, “popular”, e “de concerto” em escala global. Explora-se, em tal debate, sob ângulos renovados, que incluem a ética da apropriação, os processos de tradução entre culturas ou distribuição assimétrica de poder entre grupos e indivíduos que produzem música, uma área temática que já constitui parte significativa da literatura musicológica internacional, a que propomos denominar “sistema de créditos musicais”: apropriações ou “empréstimos” entre práticas musicais emergindo em diferentes conjunturas socioeconômicas pelo mundo afora, entre os estratos diferenciados em formações sociais relativamente distintas, e com destaque no caso brasileiro, problematizando a criatividade popular em relação de apropriação recíproca com a música de concerto a partir do final do século XIX. Tudo isso emerge inicialmente na prática dos músicos e em sua relação com o público, e posteriormente no discurso crítico ou com algum teor musicológico a ela contemporâneo.

Em artigo sobre a inserção da música popular em um campo cultural marcado pela estrutura de classes sociais e pela mistura seletiva com gêneros musicais de outras culturas, Martha ULHÔA (1997, p. 7) discorre sobre o pensamento andradeano, a que se alinham também Samuel Araújo e Guerra-Peixe:

Este movimento em direção à busca de uma autonomia artística foi iniciado com o Movimento Modernista, cujo mentor foi Mário de Andrade. No seu *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito em 1928, Mário conclama os compositores brasileiros a se livrarem de seu complexo de inferioridade em relação à cultura européia e a usarem elementos musicais brasileiros em suas composições. Com suas prescrições sobre música brasileira, Mário de Andrade estabelece as bases teóricas para a “hierarquia de legitimidades” que aos poucos vai se consolidando. De um lado a música erudita, que transforma o material rústico e “funcional” da música tradicional em “arte”, e de outro a música “popularesca”, de massa, a música de rádio. De acordo com ele, a arte nacional já estava presente no inconsciente popular. O artista necessitaria somente incorporar os elementos folclóricos numa forma erudita, transformando o popular no artístico, isto é, “desinteressado”.

A “apropriação” do erudito pelo popular e vice-versa – para utilizar um rótulo mercadológico – passou a ser o selo de apresentação a que muitos – solistas iniciantes e renomados, grupos de choro e orquestras sinfônicas etc. – recorrem em seus *releases* para a imprensa. Muito se vê, nas resenhas atuais, a apresentação de tal ou tal trabalho construído sobre os critérios do “sistema de créditos musicais” de Araújo. Em recente matéria jornalística, o crítico Hugo SUKMAN (2009) discorre sobre a herança legada por Heitor Villa-Lobos – no que diz respeito aos processos de transformação da música popular brasileira – a compositores de grande representatividade no cancioneiro nacional.<sup>1</sup> A matéria ecoa as palavras do próprio compositor:

O que posso afirmar é que muito me esforcei por encontrar uma “maneira bem brasileira”, pelo que tenho passado, sofrido, observado e aprendido por mim mesmo. A minha intenção foi que essa “maneira” se transformasse numa espécie de farol invisível para iluminar o caminho por mim desbravado aos jovens artistas que viessem depois. Para amoldar a sincretização a um sabor nacional, utilizei-me de elementos das mais estranhas manifestações da natureza, quer através do homem primitivo ou civilizado, quer dos seres musicais, colhidos ao acaso; no espaço (Villa-Lobos *apud* MACHADO, 1987, p. 53).

---

<sup>1</sup> Com menção a matéria jornalística, tenho aqui a intenção de reiterar a atualidade desse pensamento.

As gerações que o sucederam confirmam a sua previsão. Na “árvore genealógica villalobiana” descrita por SUKMAN (2009), nomes como os de Tom Jobim, Edu Lobo, Egberto Gismonti, Dori Caymmi, João Gilberto, Arrigo Barnabé, Chico Buarque, Milton Nascimento e Guinga sincretizam em suas obras as expectativas de seu “patriarca”. Na releitura de gêneros populares (valsas, sambas, modinhas, choros, toadas, aboios, serestas etc.), apropriam-se das fontes em que se nutrem e as transformam, encontrando na canção a sua melhor expressão.

Nessa encruzilhada, porém, nem sempre os trabalhos instrumentais se mostram bem conceituados e convincentes. No mais das vezes, recorre-se aos rótulos “erudito” e “popular” como modismo e com base tão-somente no repertório; as *performances* mostram-se insatisfatórias para os apreciadores tanto de uma quanto de outra prática musical, e a referida apropriação mútua muitas vezes não ultrapassa efetivamente o nível do discurso.

Um exemplo é a fórmula corriqueira adotada em um “concerto popular”: a audição se inicia com obras de algum compositor canônico da música de concerto – Bach, Mozart ou Beethoven – e termina com um samba ou um choro de forte apelo comercial. Ou, inversamente, criam-se versões sinfônicas ou arranjos<sup>2</sup> camerísticos de clássicos da “música brasileira popular” – adotando o conceito de ULHÔA (1997) – para introduzir e mesmo forçar uma escuta erudita na plateia. Em artigo sobre a função e a atuação das orquestras sinfônicas nos dias de hoje, originalmente escrito para a comemoração dos 35 anos da Fundação Clóvis Salgado em Minas Gerais, a

---

<sup>2</sup> Interessante reflexão sobre o papel do arranjador no Brasil e sobre como muitas vezes esse papel se sobrepõe em qualidade ao do autor, tornando-se ele mesmo coautor da obra e um agente que permite a inserção desta no mercado, está no estudo de Beatriz Campello Paes Leme, 2000.

administradora cultural Claudia TONI (2006) enfatiza o desconforto que sente diante de determinadas ações culturais. Ainda que suas palavras conotem um juízo de valor hierarquizante sobre repertórios eruditos e populares, a observação de Toni é pertinente ao debate sobre “empréstimos musicais”:

Desconfio de concertos populares. Sempre me intrigou o entusiasmo que os programadores têm em apresentar para o “povão” concertos ao ar livre, com som amplificado, sob sol forte, com dezenas de acontecimentos que distraem, enquanto se reserva aos mais ricos o desfrute do verdadeiro som de uma orquestra sinfônica, cujo repertório foi escrito para soar em salas especiais, em silêncio e em estado de concentração. É preciso ser inventivo e tenaz para criar e implantar programas que tenham em vista garantir o acesso de grandes contingentes de pessoas aos concertos sinfônicos. Tenho aversão às tentativas de fusão entre a música de concerto e a popular, recurso muito difundido entre nós, brasileiros, que adoramos flertar com o populismo. Fico ainda mais indignada com as tentativas de tornar os “clássicos mais populares”, por meio da organização de *eventos* que mesclam, por exemplo, escolas de samba e orquestras. Tudo isso não passa, em minha opinião, de uma máscara para a prática de oferecer, aos não familiarizados com a nada simples linguagem da música erudita, pílulas de “boa música”. Ou seja, expia-se a culpa com um mal disfarçado brinde para aqueles que não são contemplados como deveriam com a boa formação musical e com projetos consistentes de educação em artes.

No contexto da discussão crítica sobre “musicologia *versus* etnomusicologia”, Joseph KERMANN (1987) cita o comentário de Alan P. MERRIAM (1969) sobre a legitimidade da experiência de etnomusicólogos com músicas das quais se tem, em princípio, apenas uma avaliação do ponto de vista do observador: “tocar música não ocidental – assim como tocar música ocidental – não leva necessariamente a compreendê-la, (...) sobretudo quando a execução tem lugar em Westwood, Califórnia, e não no campo” (*apud* KERMANN, 1987, p. 232-233). Os termos do comentário de Merriam ressoam na posição política de Toni e no campo dos intérpretes musicais que

se aventuram por diferentes domínios estéticos. O debate é extenso, oportuno e ainda inconclusivo, notadamente quando se considera a realidade do reprocessamento de distintas matrizes culturais na formação musical do Brasil. Encontrando antecedentes exemplares nas biografias e produções de compositores e instrumentistas brasileiros, o “poliglota musical” torna-se, portanto, objeto para um estudo específico em ampla dimensão musicológica. Vejam-se os casos de Joaquim Callado, Patápio Silva, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Radamés Gnattali, Tom Jobim e César Guerra-Peixe<sup>3</sup>, entre outros, e ainda, o do compositor pernambucano Moacir Santos (1926-2006).

Frequentemente, quando se fala em Moacir Santos, fala-se, adjetivamente, no compositor e orquestrador “moderno”. Muito se declara sobre o impacto auditivo e emocional advindo da audição de sua música, como bem ilustra este texto de Zuza Homem de Melo:

A obra musical e orquestral do Maestro Moacir Santos tem uma personalidade tão forte, um perfil tão original que, rigorosamente, não se encaixa em nenhum período da música popular brasileira de sua época. Nem de qualquer outra. Enquanto nos anos 60 a música brasileira que atraía o mundo era a Bossa-Nova, o maestro se dedicava a trilhas de cinema com sotaque afro que culminaram em 10 temas instrumentais dos mais intrigantes no cenário musical de então. Sua percepção desse desencaixe levou-o a intitulá-los de Coisas e a numerá-los de um a dez. Por definição, coisa é tudo o que existe ou pode existir, coisa é um enigma. Os 10 enigmas estabeleceram a marca registrada da obra do maestro, deixaram de queixo caído os que já o admiravam e ajudaram aos raros elementos da classe musical brasileira que ainda não o conheciam a desvendar seu cérebro musical. Dele brotavam ritmos complexos, encadeamentos harmônicos surpreendentes e melodias intrigantemente conquistadoras (HOMEM DE MELO, 2005).

---

<sup>3</sup> Para informações biográficas sobre esses músicos, ver, respectivamente, DINIZ, 2002; NOGUEIRA DE SOUZA *et al.*, 1983; DINIZ, 2009; DIDIER, 1996; GIRON, 2007; NEPOMUCENO, 2001.

Que perfil original seria esse? Qual o grau de complexidade rítmica, o que surpreende nos encadeamentos harmônicos, o que intriga e conquista na melodia? O texto de Homem de Melo acima citado, em que pese a funcionalidade de sua publicação, sintetiza um pensamento corrente sobre os ideais musicais do compositor, indicando, ainda que sucintamente, pistas a seguir na aventura do desvendamento de seu “cérebro musical”.

Na busca de respostas para as indagações sobre os “enigmas” santosianos, percebi a necessidade de deslocar a análise impressionista de melômanos para o campo da análise musical melhor fundamentada. Apurei, durante a pesquisa, que Moacir Santos deliberadamente esforçou-se para sair da esfera do diletantismo, trazendo em sua bagagem cultural todos os elementos participantes de sua formação – de menino-músico de banda no sertão nordestino a maestro e mestre de inúmeros personagens da história da música popular brasileira – e buscando assegurar para si e para sua obra uma qualificação condizente com a inquietação de seu espírito especulativo.

Seu caminho foi a composição. Ao lançar no mercado a obra *Coisas*, subtituladas *Coisas afro-brasileiras*, reunidas no LP *Coisas* (Forma, 1965) e numeradas de 1 a 10, de forma análoga à tradicional denominação *opus*, Moacir Santos operou a contração entre os dois registros semânticos, o popular – *coisa* – e o erudito – *opus*, e estabeleceu um marco na história da música instrumental brasileira. *Coisas* foi apenas o impulso – ou a continuidade de um impulso – pressentido desde sua infância. A obra de Santos reconheceu-se a partir dele, estabelecendo no contínuo de sua atividade profissional a unidade na organização de seu idioma musical particular. Foi nessa interseção estética – brasileira e híbrida – que procurei conduzir a pesquisa, destacando

o perfil do compositor e a “polifonia” de recursos empregados por Moacir Santos na construção de sua obra original.

O objetivo geral desta pesquisa foi examinar o percurso autoral de Moacir Santos em sua linha biográfica e, por meio da análise formal de determinadas singularidades de suas composições, contribuir para aprofundar o processo de valorização do compositor, ora em curso, no contexto histórico da música brasileira.

Para tanto, procurou-se aqui abordar as inter-relações entre as práticas interpretativas e composicionais do músico popular e do erudito, reconhecendo, na obra do compositor Moacir Santos, um ponto de conexão entre ambas. A detecção de elementos estruturais que possam ter contribuído para estabelecer marcas de composição que identifiquem a autoria de Moacir Santos foi empreendida aqui também como forma de trazer novas perspectivas à compreensão da composição musical de caráter popular pelo viés de uma estruturação sistematizada e coerente.

Procurou-se, também, demonstrar que uma educação formal em música, como a de Moacir Santos, não constitui um senão nem um entrave ao desenvolvimento artístico na formação do intérprete ou compositor de música de caráter popular, como pensam inúmeros entusiastas do autodidatismo e de interpretações “intuitivas”. E, também com a preocupação de contribuir para a qualificação dos cursos superiores de música no Brasil, fornecer informações que se somem ao esforço de melhor inserir tais cursos, em especial a área de interpretação, composição e arranjo musical em música popular, mediante a ampliação do horizonte estético e técnico de músicos de origens diversas.

Finalmente, com o trabalho de coleta e sistematização de informações que permitem delinear um perfil aparentemente de exceção, mas emblemático de uma

geração importante na história da música brasileira, pretendeu-se oferecer uma contribuição para a valorização dessa memória.

Retrocedendo na memória de minha própria experiência com a música do instrumentista, maestro, compositor e professor Moacir Santos (Pernambuco, 26/07/1926 – California, 06/08/2006), chego ao final do ano 2000, virada do século XX para o século XXI, e ao telefonema do saxofonista e produtor fonográfico Zé Nogueira, recebido nas montanhas de Minas Gerais, onde passava, agora considero assim, uma data plena de significados. Para mim, até então, seria apenas mais uma sessão entre as tantas que fazemos no Rio de Janeiro, um bom cachê no início do ano e boa música garantida pelos produtores. Ao chegar ao estúdio, porém, fui absorvida por sons que jamais ouvira, pela energia e entusiasmo de todos que participavam das sessões, pelo convívio com um Moacir Santos eufórico, minucioso, enfim, por uma situação surpreendente. Não apenas eu, outros colegas também tiveram a mesma sensação de impacto diante da música ouvida. Fato curioso e incomum no meio profissional de gravações,<sup>4</sup> os músicos, ao final de suas *performances*, não deixavam o estúdio, permaneciam para todas as sessões possíveis buscando apreender em detalhes aquele universo musical, ouvindo, comentando, trocando impressões. Mas a pergunta que ficou em minha cabeça era: como eu, até então, praticamente ignorara Moacir Santos e sua música? Afinal, eu já tinha uma experiência profissional de alguns bons anos na estrada da música instrumental. Só o tinha visto e ouvido uma vez, em concerto de abertura da primeira edição do Free Jazz,<sup>5</sup> no Rio de Janeiro, em 1985, mas a lembrança desse evento já estava muito distante. A mesma constatação sobre a escassez de referências

---

<sup>4</sup> Ao menos no Rio de Janeiro de então, com maior circulação de instrumentistas nos estúdios “comerciais”, quadro que veio se modificando aceleradamente com o maior acesso às tecnologias de gravação e a consequente profusão de estúdios caseiros, alterando a “geografia” da produção fonográfica.

<sup>5</sup> Festivais anuais de *jazz* promovidos simultaneamente no Rio de Janeiro e São Paulo entre 1985 e 2001, patrocinados pela Companhia de Tabacos Souza Cruz.

sobre Moacir Santos foi feita por João Marcelo Zanoni GOMES (2008, p. 14) na introdução de sua dissertação:

Mas uma questão permaneceu sem resposta: por que, se tantos grandes músicos demonstravam tamanha admiração e respeito por sua obra, ela era tão pouco conhecida e tocada no Brasil, especialmente onde moro, Curitiba? Nesta cidade foram raríssimas as pessoas, inclusive músicos profissionais, professores e estudantes de música, que demonstraram conhecer Moacir Santos. De modo geral, as pessoas nunca haviam ouvido falar dele, e quando muito, conheciam a “Coisa nº 10”, que se revelava um tanto popular entre os músicos frequentadores de rodas de *Jazz*.

Outro exemplo dessa lacuna foi o que ocorreu em Salvador, no âmbito da Escola de Música da UFBA e mesmo no âmbito da capital baiana. Já envolvida com o projeto desta tese, propus a reorganização da *big band* da EMUS em torno do repertório de Moacir Santos, como atividade para o Tirocínio Docente Orientado. Utilizando-me do material do *Cancioneiro Moacir Santos*, convoquei alunos instrumentistas de graduação – de forte inclinação para o repertório popular – para o estudo da obra *Coisas*. A adesão ao projeto foi imediata, fazendo transparecer nos estudantes um desejo latente de praticar repertórios que estimulem e desafiem a inteligência musical. Alguns deles já conheciam as gravações de *Ouro Negro*, e no início do semestre letivo em que a atividade foi realizada, passei várias semanas escutando a introdução de “Sou eu / Louane”, tocada pelo então estudante José Antônio Oliveira no trombone. Considerei aquela insistente melodia como uma indicação de que a atividade poderia dar certo, o que de fato se concretizou com uma apresentação pública no Teatro da Reitoria da

UFBA, com excelente cobertura da imprensa local (AGUIAR, 2007) e numeroso público, o que realçou o ineditismo da música de Moacir Santos na Bahia<sup>6</sup>.

Dessa forma, creio poder afirmar que, assim como eu, toda uma geração de músicos foi privada desse conhecimento pela falta de políticas de preservação da memória cultural no país, quadro que felizmente, no caso de Moacir Santos, veio se revertendo por meio de iniciativas da própria classe musical a partir dos anos 90 na Califórnia<sup>7</sup> e em São Paulo<sup>8</sup>. culminando com a concretização do Projeto Ouro Negro<sup>9</sup> coordenado pelos músicos e produtores Zé Nogueira e Mario Adnet, a partir de 2001. Ao reeditarem seu legado no Brasil eles conseguiram, assim, preencher um hiato de 36 anos<sup>10</sup> a tempo de Moacir Santos ser reconhecido em seu país ainda em vida, de forma condizente com a estatura de sua obra<sup>11</sup>. As dissertações de mestrado de João Marcelo Zanoni GOMES (2008) e Gabriel Muniz Improta FRANÇA (2007) constituem, no presente momento, as principais referências sobre o compositor no universo acadêmico.

Optei por uma abordagem analítica em uma perspectiva interdisciplinar, por acreditar que ainda seja necessário arrolar mais detalhadamente os fatos da biografia de Moacir Santos, trazendo informações que possam ser aprofundadas posteriormente

---

<sup>6</sup> “Coisas”, a Música de Moacir Santos. Direção: Andrea Ernest Dias. Salvador, Salão Nobre da Reitoria da UFBA, 26 jun. 2007, 18h. Programa: Coisa 5, Coisa 2, Coisa 3, Coisa 7, Coisa 9, Flores, De Bahia Ao Ceará, Paraíso, Coisa 1, Coisa 8, Coisa 10, Coisa 4, Coisa 6. Big Band da EMUS: flauta, Ana Júlia Bittencourt; sax soprano, Ricardo Sibalde; sax alto, Rafael Miranda; sax tenor, Leonardo Torres; sax barítono, Marcos Café; trompete, Helder Passinho; trombone, José Antônio de Oliveira; trombone baixo, Levi Leite (part. especial); trompa, Paulo Rios Filho; piano, Estevam Dantas; violão, Fábio Sampaio; guitarra, Luis Cardoso; contrabaixo, Luciano Pimentel; bateria, Beto Bonfim; percussão/vibrafone, Hermógenes Araújo. Grupo de Choro: flauta, Ane Morgana; violão, Marcelo Rosário; bandolim, Gabriel Rosário; pandeiro, Ana Tomich.

<sup>7</sup> Brazilian Summer Festival '96. Musical Tribute Moacir Santos, liderado pelo pianista Rique Pantoja, Ford Amphitheater, Los Angeles, 6 e 7 de julho, 1996.

<sup>8</sup> Projeto Memória Brasileira: Arranjadores – CD gravado ao vivo no Teatro Cultura Artística, São Paulo, 1992. (Núcleo Contemporâneo, 1997); Tributo a Moacir Santos, coordenado pelo pianista Guilherme Vergueiro e outros, Memorial da América Latina, São Paulo, dezembro de 2000.

<sup>9</sup> Projeto Ouro Negro – CD duplo, gravado no Rio de Janeiro (MP,B/Universal, 2001); DVD gravado ao vivo no SESC Pinheiros, São Paulo (MP,B/Universal, 2005). Concertos de lançamento no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

<sup>10</sup> Do lançamento de *Coisas* em 1965 ao lançamento de *Ouro Negro* em 2001, uma vez que a discografia norte-americana de Moacir Santos não foi editada no Brasil.

<sup>11</sup> Ver, no ANEXO 4, lista de condecorações recebidas por Moacir Santos.

tanto pelo pesquisador acadêmico quanto pelo público interessado na música brasileira e seus personagens.

Como ferramentas teóricas para esta pesquisa, apoiei-me nos parâmetros da etnomusicografia e das musicologias histórica e sistemática, buscando, na interdisciplinaridade, capturar o diálogo entre o músico popular e o erudito na obra de Moacir Santos. Tal diálogo vai ao encontro de um grande número de profissionais em música no Brasil, que muito frequentemente transitam entre diferentes estéticas. Traçando cruzamentos entre diferentes perspectivas, intencionei abrir janelas para uma visão analítica que tangencia aspectos de identidade, herança cultural afro-eurodescendente, misticismo, historiografia, e prioriza o resultado estilístico alcançado por Moacir Santos. Encontrei respaldo teórico no pensamento de TRAVASSOS (2002), alinhado, por sua vez, ao de autores como Alan MERRIAM (1982 [1964]) e Anthony SEEGER (1992):

A etnografia não se define pelo tipo de agrupamento social focalizado (tribos, aldeias, sociedades complexas), mas pelo fato de focalizar – pressupondo sua existência numa totalidade – os sons musicais, os atores sociais, outras objetivações culturais e formas expressivas tais como mitos, ritos, instituições, movimentos corporais, etc. Desta proposta, retenho como ponto básico a convicção de que compreender a música é mais do que analisar os sons (TRAVASSOS, 2002: 3).

Como fontes, recorri ao material abaixo listado:

## 1. Manuscritos

- “A vida de Moacir Santos”, registro de depoimento colhido em 1997 em Pasadena, Califórnia, por autor não identificado. Acervo do compositor. (ANEXO 1).
- “Currículo de Moacir Santos”, cronologia cedida por Moacir Santos Jr. (ANEXO 2).
- “Pensamentos de Moacir Santos”, reunião de aforismos do compositor (1965-1997). Acervo do compositor.

## 2. Depoimentos e entrevistas de Moacir Santos

- 1976, Los Angeles, Califórnia. Entrevista a Gerald Wilson, trompetista, compositor, arranjador e *band-leader*, no programa Jazz Capsule da Rádio Station KBCA. Material cedido por Greg Adams e Robert Kyle.
- 15 de setembro de 1992, Rio de Janeiro. Depoimentos Sonoros para a Posteridade da Fundação Museu da Imagem e do Som - Núcleo de História Oral. Entrevistadores: Carlos Lyra, cantor e compositor; Orlando Silveira, maestro; Luís Cláudio Castro, cantor e arquiteto; Guerra-Peixe, maestro; Alaíde Costa, cantora. Coordenação: Arthur Poerner, jornalista, escritor e presidente da Fundação MIS-RJ.
- 27 de abril de 1996, Pasadena, Califórnia. Entrevista ao jornalista Bruce Gilman. Gravação em minicassete cedida exclusivamente para esta pesquisa.
- 2005, Pasadena, Califórnia. Depoimento gravado em DVD a Rodrigo Calmarowitz, 3 horas. Gravação cedida exclusivamente para esta pesquisa.

### 3. Depoimentos diversos para esta pesquisa

#### **2008**

Afonso Cláudio, saxofonista, Rio de Janeiro

Armando Marçal, percussionista, Rio de Janeiro

Carlos Gomide, ex-aluno, violonista, médico, Rio de Janeiro

Carlos Negreiros, percussionista, compositor, pesquisador, Rio de Janeiro

Clóvis Timóteo, saxofonista, Rio de Janeiro

Cybele, cantora, Rio de Janeiro

Cynara, cantora e arranjadora, Rio de Janeiro via telefone

Dierson Ribeiro, professor, pesquisador, Serra Talhada/PE

Fernando Ariani, compositor e regente, Rio de Janeiro

Gabriel Improta, violonista, Rio de Janeiro

Hugo Almeida, ex-aluno, cerimonialista, Brasília, via telefone

Ivaldo Xavier Guimarães, Casa Paroquial de São João do Belmonte/PE

José Renato de Lima, maestro, Flores/PE

Jessé Sadoc Jr., trompetista, Rio de Janeiro

Julio Barbosa, trompetista, Rio de Janeiro

Jurim Moreira, baterista, Rio de Janeiro

Luiz Claudio Castro, ex-aluno, cantor, arquiteto, Rio de Janeiro

Luiz de Venera, pesquisador, Flores/PE

Marcelo Martins, Rio de Janeiro

Marilourdes Ferraz, pesquisadora, Recife

Mario Adnet, compositor, violonista, produtor musical, Rio de Janeiro

Mocinha Neto, professora ginásial de Moacir Santos, Recife

Nei Lopes, compositor, cantor, escritor, enciclopedista, Seropédica/RJ

Nogueira, saxofonista, Serra Talhada/PE

Phillip Doyle, trompista, Rio de Janeiro

Selma Maria Xavier Guimarães, Casa Paroquial de São João do Belmonte/PE

Teco Cardoso, saxofonista e flautista, São Paulo

Vittor Santos, compositor, arranjador, trombonista, Rio de Janeiro

Zé Nogueira, saxofonista, produtor fonográfico, Rio de Janeiro

## **2009**

Amaro Filho, produtor cultural, Recife

Bernardo Aguiar, percussionista, Rio de Janeiro

Brent Fischer, maestro, Studio City/CA

Bruce Gilman, jornalista, saxofonista, Los Angeles/CA

Cacá Malaquias, saxofonista, maestro, Carnaíba/PE

Clare Fischer, compositor, arranjador, pianista, Studio City/CA

Curt Berg, compositor, arranjador, trombonista, Burbank/CA

Darcy da Cruz, trompetista, Rio de Janeiro

Edson Giansi, percussionista, Altadena/CA

Eduardo Del Signore, compositor, contrabaixista, produtor fonográfico,  
Malibu/CA

Frank Zottoli, pianista, Pasadena/CA

Gary Foster, saxofonista, flautista, clarinetista, Alhambra/CA

Greg Adams, clarinetista, Altadena/CA

Jean-Pierre Cholleton, musicólogo, Paris

John Teribasso, baterista, Altadena/CA

Justo Almario, flautista, saxofonista, Los Angeles/CA

Marcos Nimirichter, pianista, compositor, Rio de Janeiro

Moacir Santos Jr., militar, Pasadena/CA

Morris Repass, trombonista, Studio City/CA

Nilza Lessa, cantora, Seattle, via telefone

Otávio Bailly, contrabaixista, Pasadena/CA

Paulo Aragão, violonista, Rio de Janeiro

Ray Pizzi, saxofonista, flautista, fagotista, Van Nuys/CA

Rique Pantoja, pianista, compositor, produtor fonográfico, Los Angeles/CA

Robert Kyle, saxofonista, flautista, produtor fonográfico, Pasadena/CA

Rogério Budaz, musicólogo, UC River Side/ CA

Steve Huffsteter, trompetista, compositor, arranjador, Altadena/CA

## **2010**

Dulcílano Pereira (Macaé), saxofonista, Rio de Janeiro

Jeannie Black, fotógrafa, Seattle/Washington

Jorge Helder, contrabaixista, Rio de Janeiro

Marcos Suzano, percussionista, produtor fonográfico, Rio de Janeiro

Paulo Braga, pianista, compositor, São Paulo

#### 4. Partituras (ANEXO 7)

- Manuscritas do acervo pessoal do compositor, consultadas em Pasadena e no Rio de Janeiro.
- Manuscritas do acervo da Rádio Nacional. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro.
- Três volumes do *Cancioneiro Moacir Santos* publicados em 2005 no Rio de Janeiro pela Jobim Music: *Coisas*, *Ouro Negro* e *Choros e Alegria*.

#### 5. Discografia

- *Coisas* (Forma, 1965)
- *Maestro* (LP Blue Note, 1972)
- *Saudade* (LP Blue Note, 1974)
- *Carnival of the Spirits* (LP Blue Note, 1975)
- *Opus 3 n° 1* (LP Discovery Records, 1979)
- *Arranjadores* (CD Núcleo Contemporâneo, 1992)
- *Ouro Negro* (CD MP,B / Universal, 2001)
- *Choros e Alegria* (CD Biscoito Fino / Adnet Música / Zenog, 2005)
- *Ouro Negro* (DVD MP,B / Petrobras / Canal Brasil, 2006)

Outros:

*Elizeth Interpreta Vinicius com Arranjos de Moacir Santos* (LP 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)

*Muiza Adnet, as Canções de Moacir Santos* (CD Adnet Música, 2007)

*Curt Berg Orchestra* (gravação inédita, anos 80)

## 6. Filmografia

- *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963)
- *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1965)
- *O Beijo* (Flavio Tambellini, 1965)

## 7. Periódicos, sites de música, encartes de discos (LPs e CDs) e programas de concertos.

O documento inédito intitulado “A vida de Moacir Santos” – segundo seu filho Moacir Santos Jr. em comunicação pessoal, um relato do compositor esboçado e anotado por um amigo, visando à publicação de sua autobiografia – constituiu fonte primordial tanto para este estudo quanto para os diferentes textos biográficos publicados no âmbito do Projeto Ouro Negro. De linguagem bastante adjetivada e termos rebuscados, trata-se de registro rico em detalhes sobre a infância e juventude de Moacir Santos e os personagens coadjuvantes dessa fase. Algumas das informações nele contidas foram repetidas diversas vezes em entrevistas concedidas por Moacir Santos, o que nos leva a aceitar o texto como fonte fidedigna para este trabalho. O manuscrito “Pensamentos de Moacir Santos”, disponibilizado por seu filho, Moacir Santos Jr, é documento inédito que reúne aforismos do compositor relativos à música e à espiritualidade, escritos entre 1965 e 1997. Sua intenção era publicá-lo oportunamente.

Os depoimentos concedidos por Moacir Santos a Gerald Wilson (1976), ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1992), a Bruce Gilman (1996) e a Rodrigo Calmarowitz (2005) serviram como fio condutor deste trabalho, norteando a estruturação dos capítulos, por delimitarem – temática e cronologicamente – aspectos relacionados à biografia de Moacir Santos. Com base neles, foram referenciados os ambientes profissionais de diferentes épocas, em particular as décadas de 30 e 40 – fase de sua juventude no sertão e capitais do nordeste brasileiro –, a de 50 – período em que se notabilizou como maestro e arranjador da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro –, as de 60 e 70 – quando se projetou como compositor e professor e se transferiu para os Estados Unidos – e o início dos anos 2000 – momento em que sua obra é resgatada e reapresentada no Brasil.

Os depoimentos de profissionais diversos que em algum momento de suas vidas conviveram com Moacir Santos – músicos, professores, alunos, amigos – ou com sua obra trouxeram valiosas informações complementares. Foram coletados em comunicações pessoais e/ou telefônicas, ou ainda via e-mail.

Para analisar as partituras do compositor, recorri a manuscritos que estavam sob a responsabilidade de Zé Nogueira e Mario Adnet, curadores do Projeto Ouro Negro, a material selecionado do acervo pessoal do compositor, gentilmente franqueado a esta pesquisa por seu filho Moacir Santos Jr., e ao acervo da Rádio Nacional, sob a guarda do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Consultei permanentemente os três volumes do *Cancioneiro Moacir Santos* (Jobim Music, 2005). Os exemplos musicais que ilustram as análises aqui empreendidas foram extraídos desse material.

Na pesquisa sobre a produção discográfica de Moacir Santos, contei com a valiosa colaboração de Rodrigo Calmarowitz, que me cedeu os discos que estão fora de

catálogo, e de Curt Berg, que me ofereceu gravação inédita, pela Curt Berg Orchestra, de obras de Moacir Santos, com a participação do compositor.

Os filmes que tiveram trilha sonora composta por Santos a que tive acesso estão na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Além da pesquisa histórica e documental, empreendi uma pesquisa de campo que me aproximou ainda mais da realidade geográfica em que viveu o compositor. Procurando reconstituir alguns dos seus passos para observar mais de perto os territórios que percorreu e entrevistar pessoas com quem conviveu e trabalhou, fiz uma breve viagem à região natal de Moacir Santos no sertão pernambucano, visitando as cidades de sua infância e juventude, e outra mais longa a Pasadena, Califórnia, cidade em que viveu por mais de quarenta anos. As pistas sobre o roteiro que segui foram extraídas de notas biográficas previamente conhecidas por meio da imprensa e constantes do *Cancioneiro Moacir Santos*, e sobretudo de seus depoimentos, nos quais se atesta sua memória prodigiosa para fatos e nomes. Na Califórnia, onde pude iniciar um inventário de sua biblioteca, confirmaram-se minhas expectativas concernentes ao acervo pessoal do compositor: vastíssima literatura sobre matérias musicais e material inédito de composições.

A tese está estruturada em seis capítulos. O primeiro capítulo, dedicado à infância e juventude de Moacir Santos, situa o compositor no sertão e capitais do nordeste do Brasil nas décadas de 30 e 40, sua formação e prática nas bandas e *jazz bands* da região, o constante trânsito em busca de oportunidades de trabalho como músico, as primeiras influências e as primeiras experiências profissionais em Pernambuco e na Paraíba.

No capítulo 2, Moacir Santos estará inserido nos ambientes da indústria musical brasileira dos anos 50 e 60, no Rio de Janeiro e São Paulo. Destacam-se, nesse momento, os estudos com Guerra-Peixe e Koellreuter, mestres da vanguarda musical no Brasil, sua atividade profissional como maestro na Rádio Nacional e sua contribuição aos movimentos da bossa-nova e do cinema novo, como professor e compositor de trilhas sonoras, respectivamente.

O terceiro capítulo contextualiza os antecedentes e a realização do LP *Coisas*, considerado um marco na história da música instrumental brasileira e na carreira do compositor. O LP mostra o resultado alcançado pela sistematização de elementos de composição que identificam o “som” de Moacir, sintetizando influências eruditas e jazzísticas em harmonia e melodia com polirritmias presentes no vocabulário musical afro-brasileiro.

A mudança para os Estados Unidos e a colocação de Moacir Santos no ambiente profissional do *jazz* norte-americano é o tema do capítulo 4, que traz informações mais detalhadas sobre o cotidiano do compositor nas quatro décadas em que lá permaneceu, a construção e ótima repercussão de sua discografia norte-americana e sua atividade como compositor e professor. O capítulo informa sobre a metodização de Santos em seus ininterruptos estudos musicais e sobre os acervos musicográficos e bibliográficos que constituiu ao longo de quarenta anos.

O capítulo 5 é dedicado ao movimento de reapresentação do compositor, nos Estados Unidos e no Brasil, principalmente para o público brasileiro, iniciado em meados dos anos 90. Destaca-se o Projeto Ouro Negro e seus desmembramentos, entre os quais o reconhecimento de Moacir Santos como um dos valores maiores da cultura nacional.

No capítulo 6, apresento uma análise musical de três peças de Moacir Santos – “Coisa n. 2”, “Coisa n. 5 - Nanã” e “Bluishmen” – e de outros exemplos de sua obra, análise que constitui um esforço de identificar as influências e as particularidades que conformam o traço de sua assinatura musical. Como contribuição ao entendimento da música de Moacir Santos, procurei descrever o padrão rítmico “mojo”, por ele criado, e indicar escolhas sonoras no plano das alturas e suas aplicações melódicas e harmônicas.

Nas considerações finais, recapitulo os pontos mais relevantes das etapas da pesquisa. Prevendo a continuidade e os desdobramentos deste estudo, avalio o desafio que representou para mim, como profissional da música, acompanhar o percurso do doutoramento em busca de uma compreensão aprofundada da obra de Moacir Santos e de meu aperfeiçoamento como intérprete.

# CAPÍTULO 1

## MUACY, AVE DE ARRIBAÇÃO

*Tudo, aliás, é a ponta de um mistério.  
Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles.*

Guimarães Rosa, “O Espelho”, in *Primeiras Estórias*

### 1.1. ‘Diz, Oduduá, Sou de Quem?’

Nascido, segundo ele mesmo<sup>1</sup>, entre os preás e os mocós numa tapera nos rincões e matas do sertão pernambucano, entre os municípios de Serra Talhada (antiga Vila Bela), Flores, São José do Belmonte e Bom Nome, Moacir José dos Santos (Bom Nome, 1926 – Pasadena, 2006), filho de José dos Santos e de Julita da Penha Santos<sup>2</sup>, durante muitos anos não soube precisar a sua naturalidade, data de nascimento e filiação. Pelo que consta em seu depoimento, até os 16 anos, aproximadamente, ele não possuía nenhum documento que atestasse a sua idade. Numa ocasião em que necessitou de papéis para poder viajar de Salvador a Recife, ainda jovem rapaz, uma identificação feita ao acaso pelas autoridades aduaneiras dos portos de Salvador designou-lhe o dia 8 de abril de 1924 como data de nascimento. O desconhecimento sobre a sua origem o afligia

---

<sup>1</sup> Em Depoimentos Sonoros para a Posteridade da Fundação Museu da Imagem e do Som - Núcleo de História Oral. Rio de Janeiro, 15 set. 1992. Entrevistadores: Carlos Lyra, cantor e compositor; Orlando Silveira, maestro; Luís Cláudio Castro, cantor e arquiteto; Guerra-Peixe, maestro; Alaíde Costa, cantora; Arthur Poerner, jornalista, escritor e presidente da Fundação MIS-RJ. Doravante Dep. MS 1992.

<sup>2</sup> Há diferenças entre os nomes de seus pais inscritos no registro de batismo e aqueles declarados por Moacir Santos; optei por informá-los com base no depoimento do compositor porque é assim que constam de seus documentos. O pai de Moacir era também conhecido como José de Rosário (Ferraz, 2004).

sobremaneira, e sua inquietação sobre o assunto levou-o, em 1980, a empreender o que seria considerada a derradeira e definitiva busca pelo seu registro de nascimento original.

Em Bom Nome, lugarejo de passagem de uma cidade para outra, fui na igreja, perguntei onde era a casa do padre, perguntei pela zeladora, pelo padre, fui a Belmonte. Para mim é tão importante falar isso, eu preciso falar sobre esse quadro de minha vida, é tocante para mim sempre falar disso. Ajudado por três ou quatro pessoas, comandeí a operação de busca do registro. Cerquei as datas de 1920 a 1935. Eu estava com a saliva seca, quase perdendo a esperança, quando alguém achou o registro (Dep. MS 1992).

No salão paroquial de São José do Belmonte encontra-se o registro de batismo de Moacir Santos, que transcrevo a seguir:

Livro de Batizado nº 8 março 1926-1927

246 Muacy. Aos onze de setembro de mil novecentos vinte seis, na Capela de S. Antonio em Bom Nome, baptizei solenemente a Muacy, nascido aos vinte seis de julho ultimo filho legitimo de José Francisco do Nascimento e de Juleheita Pureza Torre foram padrinhos Antonio Narciso da Silva e Luiza Francisca do Nascimento. E para constar mandei fazer este assento que assigno. Pe. José Kelule<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Duas curiosidades chamam a atenção nesse documento: o nome grafado como “Muacy” e a ausência do sobrenome “Santos”, o que leva a questionamentos sobre a efetiva correspondência entre esse documento e o compositor. Tomam-se, portanto, e até prova em contrário, os prenomes dos pais e o fato de esse registro ser único como elementos de sua certificação.



Aos onze de Setembro de mil novecentos e vinte e seis, na Capella Mica  
 de S. Antonio em Boan Nome, baptizei solemnemente a Maria  
 acy, nascida aos ventis seis de quillo ultimo filho legitimo de  
 Jose Francisco do Espinheiro e dequelle heita Purpura do  
 Pre foram padrinhos, Antonio Nazario da Silva e  
 Luiza Francisca do Nascimento. Para constar man  
 dei fazer este assento que assigno. / *exp. J. J. K. K.* 246

Ilustrações 1, 2 e 3 – Registro de batismo de Moacir Santos. Casa Paroquial de São José do Belmonte, PE, 1926

“Acontece muito mistério na vida de uma pessoa que não tem muito recurso, ou melhor, quase nada, naqueles sertões bravios lá do Nordeste, e eu fui um deles” (Dep. MS, 1992). O “mistério” a que Moacir se referiu no início de seu depoimento ao MIS reflete a situação de grande parte da população brasileira desprovida de direitos básicos de cidadania. Datas inventadas, localizações de nascimento inexatas e supostas se

transformaram, no caso de Moacir Santos, em fatores de angústia. O sociólogo Zygmunt BAUMAN, em análise aguçada sobre as transformações do conceito de identidade no mundo globalizado, assinala que

o anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, ‘nem-um nem-outro’, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade (BAUMAN, 2005: 35).

Os tempos e o contexto eram outros, mas o sentimento de angústia é comum às falas de Santos e Bauman. A insistência no questionamento sobre sua identidade pessoal e a descoberta de que havia, sim, sido registrado como cidadão brasileiro, levaram o compositor a traduzir o sentimento de alívio em música:

Minha vida é um encadeamento sem fim. Meu pai tinha largado a gente, minha mãe morreu quando eu tinha 3 anos, depois fugi da cidade. Eu me sentia como um órfão, sem saber direito o meu nome, nem quando nasci. Parecia uma criatura numa pedra no meio do mar, com as águas batendo, como se fosse as pessoas perguntando: “Quem é você? Qual o seu nome? Quando você nasceu? Onde você nasceu?”, e eu não sabia de nada. Mas agora eu sei. “Agora eu sei” é o título de uma das coisas aí, uma música minha<sup>4</sup>.

A marcha-rancho “Agora eu sei” tem, originalmente, o título de “Now I know” e foi orquestrada por Curt Berg<sup>5</sup> nos Estados Unidos no período compreendido entre 1980

---

<sup>4</sup> Depoimento a Rodrigo Calmarowitz, gravado em DVD, na residência do compositor em Pasadena, Califórnia, em 2005, aproximadamente um ano antes de seu falecimento, doravante Dep. MS 2005.

<sup>5</sup> Curt Berg, orquestrador de Moacir Santos nas faixas “Bluishmen” (LP *Maestro*, Blue Note, 1972); “Quiet Carnival” (LP *Carnival of the Spirits*, Blue Note, 1975); Adriana (LP *Opus 3 n° 1*, Discovery Records, 1979); Maracatucutê (CD *Ouro Negro*, MP,B / Universal, 2001); “Lemurians” e “Agora eu sei /

e 1982, ano que consta no manuscrito da orquestração, portanto, após a viagem em busca do registro de nascimento. Outra composição que traz no título a indagação sobre origem, “What’s my name?”<sup>6</sup>, ganhou letra original em português do compositor, escritor e enciclopedista Nei Lopes. Sob o título “Oduduá”<sup>7</sup>, o autor da letra trouxe, poeticamente, a indagação sobre identidade para o universo místico afro-brasileiro. Transcrevo, a seguir, as letras de “Oduduá” e “What’s my name”:

#### ODUDUÁ (Moacir Santos / Nei Lopes)

Diz, Oduduá, quem sou eu?  
 Pra onde vou? De onde vim?  
 Quem me fez voar tantos céus,  
 Navegar tanto assim?  
 Diz se foi Olofim  
 Ou se foi Olorum!  
 Foi Olodumarê  
 Ou Todos Três em Um?  
 Sinto flutuar outro eu,  
 Todo amor, sobre mim.  
 Diz Oduduá, quem me deu  
 Este ar leve assim?

Quando Olofim criou  
 A luz inicial  
 Veio Eleguá vibrar  
 Toda a tensão vital.  
 Diz, Oduduá, sou de quem?  
 Sou do ar, sou do chão?  
 Diz se é um mal ou um bem  
 Represar a emoção!

---

Now I know” (CD *Choros e Alegria*, Biscoito Fino, 2005). Informado por Curt Berg em comunicação via e-mail, de 05 set. 2009.

<sup>6</sup> Gravada no LP *Saudade* (Blue Note, 1974), com interpretação de Moacir Santos e Donald Alves. Assinam a letra a famosa dupla de compositores de Hollywood, Jay Livingston e Ray Evans, autores entre outros sucessos de “Whatever will be, will be” (*Que sera, sera*), canção vencedora, em 1956, do Oscar (mais importante prêmio do cinema americano), escrita para o filme *The Man who Knew Too Much* (O homem que sabia demais), de Alfred Hitchcock.

<sup>7</sup> Gravada no CD *Ouro Negro* (MP,B/Universal, 2001), com interpretação de João Bosco. Oduduá, na mitologia afro-brasileira, é, ao lado de Oxalá/Obatalá, o orixá da criação do mundo. Ver ELBEIN DOS SANTOS, 2002.

WHAT'S MY NAME (Moacir Santos / Jay Livingston / Ray Evans)

I want someone tell me  
 What's my name?  
 Why can't I  
 Play the game?

You, who know me well  
 Who am I?  
 Where does my  
 Promise life?

They told me fairy tales  
 As I prepared for youth  
 These are the very tales  
 That led me far from thruth

Some find a meaning  
 They can keep  
 Glowing dreams  
 Burning deep

I face tomorrow  
 With no flame  
 Who am I?  
 What's my name?

A família de Moacir Santos estabeleceu-se em Flores do Pajeú quando o menino tinha 2 anos. Ao todo eram cinco filhos: Maria, Epifânio, Luzia, Moacir e Raimunda (VMS, 1997)<sup>8</sup>. Aos 3 anos de idade, Moacir ficou órfão de mãe. Vêm de então as primeiras memórias musicais de Moacir Santos, que já em tenra infância comandava a sua própria bandinha de meninos nus, ou seja, de meninos pobres como ele:

A gente brincava de banda, eu liderava uma bandinha de meninos nus na rua tocando as marchinhas, imitando as retretas da cidade. Quando a mãezinha morreu, eu estava batendo latinhas no quintal, como se fossem os pratos da banda. Quando

---

<sup>8</sup> “A vida de Moacir Santos”, s.n., Los Angeles, 30 out. 1997. Acervo particular de Moacir Santos, doravante VMS, 1997.

fui levado à presença de minha mãe morta, eu chorei, encostado na parede, senti uma coisa muito estranha, era a primeira vez que vi uma pessoa morta. (...) Quando eu entendi a vida, que era um ser vivo, a música já estava comigo, de forma inata (Dep. MS 1992).

Na ausência do pai, àquela altura engajado em uma Força Volante em perseguição a cangaceiros<sup>9</sup> (Dep. MS 1992), as crianças foram adotadas por diferentes famílias da região, ficando Moacir inicialmente aos cuidados de sua madrinha Corina. Na ausência desta por motivos de saúde, o menino foi adotado pela família Lúcio, na cidade de Flores do Pajeú. Criado por Ana Lúcio, moça solteira, Moacir Santos foi matriculado na escola local, tendo como professora primária dona Maria do Carmo Cordeiro. Recebeu distinções de louvor da Delegação de Ensino da cidade, por suas notas sempre excelentes, e era escolhido para recitar poemas e cantar nas festividades escolares. Ainda vestindo o uniforme escolar – calças curtas azuis e camisa branca – foi homenageado pela banda da cidade com uma retreta em frente à sua casa. Entretanto, era obrigado a fazer “todos os mandados da casa, inclusive carregar água do rio para a manutenção do lar, ir pro roçado, buscar lenha, apanhar berduê [bertalha] pros porcos, etc.” (VMS, 1997, p. 1). Esse fato é também relatado por dona Mocinha Neto<sup>10</sup>, professora de Moacir Santos no curso ginásial em Flores. Na estrutura social de então,

---

<sup>9</sup> O cangaço, fenômeno ocorrido no sertão nordestino de fins do século XIX a meados do século XX, teve suas origens em questões sociais e fundiárias do Nordeste brasileiro, caracterizando-se por ações violentas de grupos ou indivíduos isolados. O bando mais famoso era liderado por Lampião, que a história registra como um dos mais violentos cangaceiros. As “volantes” eram forças policiais mistas, constituídas por militares e civis, usadas para combater as ações desses grupos, sendo praticamente a única alternativa à morte ou a se tornar cangaceiro dos chefes de famílias humildes, sem condições de contratar homens para se defender ou atacar, ao contrário dos grandes proprietários de terra. Uma das consequências imediatas do cangaço e seu contexto era a desintegração do núcleo familiar, a exemplo do caso de Moacir Santos (VAINSENER, 2009).

O ambiente de miséria e profunda religiosidade que caracteriza ainda hoje o interior brasileiro sertanejo será posteriormente retomado por Moacir Santos na composição da trilha sonora para o filme *Os Fuzis*, de Ruy Guerra.

<sup>10</sup> Depoimento de dona Mocinha Neto. Comunicação pessoal registrada em DVD, Recife, set. 2008, doravante Dep. MN, 2008.

um jovem negro órfão e de origem humilde deveria fazer o que lhe era designado, muitas vezes sob pena de coerção física, refletindo ainda as práticas e costumes do sistema escravagista vigente no Brasil por mais de três séculos:

Menino, foi criado por Ana Lúcio, que colocou ele pra estudar. Queria ser melhor tratado, antigamente havia mais distância entre o branco e o preto. Ele já sofria naquele tempo. Menino preto, era difícil, ele era preto. Cresceu foi muito, ficou uma lapa de homem e era louco por música desde criança. (...) Moacir queria jogar futebol ao invés de tratar dos porcos (Dep. MN, 2008).

A declaração da professora atesta o grau de preconceito racial enfrentado por Moacir Santos em sua trajetória de vida, ainda que de forma velada, como é característico no Brasil, país em que as contradições socioeconômicas, camufladas durante o período escravista pela aparente harmonia nas relações entre o “bom senhor” e o “negro dócil” (cf. MOURA, 1981), se transformaram, ao longo do século XX pelos estudos sociológicos, no mito do “homem cordial” e na ideologia da democracia racial no país (cf. HOLANDA, 2007). Último país no mundo a abolir o escravidão negra, o Brasil mantém ainda sua estrutura social

entravada no seu dinamismo em diversos níveis pelo grau de influência que as antigas relações escravistas exerceram no seu contexto. Relações de trabalho e propriedade, familiares, sexuais, artísticas, políticas e culturais estão impregnadas ainda das reminiscências desse passado escravista (MOURA, 1981, p. 13).

Veremos, no decorrer deste texto, como se deram as insurreições pessoais de Moacir Santos para modificar essa situação.

Já no convívio da nova família, o menino Moacir, entre os seus afazeres domésticos e os estudos primários, prosseguia com a sua curiosidade pelos sons e pelas experiências musicais. Admirava a sonoridade do buzo [berrante] nas estradas de rodagem, explorava os harmônicos que conseguia das garrafas que ele mesmo cortava com um cordão embebido em álcool e construía seus próprios pífanos com as tabocas recolhidas no quintal de Antonio Madureira, fogueteiro da cidade, assegurando-se da qualidade sonora e precisão escalar dos instrumentos que confeccionava:

Eu já era exigente com a precisão das flautinhas, elas tinham que me oferecer a escala diatônica e um bom som, descobri por mim essas coisas. Descobri tudo o que o flautim [pífano] podia me oferecer, principalmente para as minhas necessidades naquela pequena cidade (Dep. MS 1992).

Distante cerca de 340 km da capital Recife, a pequena cidade de Flores foi um dos primeiros núcleos populacionais a se constituir nas margens do rio Pajeú, maior afluente do rio São Francisco, no sertão pernambucano. Fundada em 11 setembro de 1783, tornou-se Comarca do Sertão de Pernambuco em 1833, abrangendo os municípios de Afogados da Ingazeira, São José do Egito, Triunfo, Serra Talhada, Floresta e Tacaratu. Os dados atuais informam uma população de 20.823 habitantes em uma área de 954 km<sup>2</sup>, em sua maioria na zona rural de atividade predominantemente agropecuária<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Pelas informações do programa governamental Território da Cidadania – Sertão do Pajeú, a área de 13.350,30 km<sup>2</sup> abrange os municípios de Afogados da Ingazeira, Brejinho, Calumbi, Carnaíba, Flores, Igaraci, Ingazeira, Itapetim, Mirandiba, Quixaba, Santa Cruz da Baixa Verde, Santa Terezinha, São José do Belmonte, São José do Egito, Serra Talhada, Sertânia, Solidão, Tabira, Triunfo e Tuparetama. Fonte: Sistema de Informações Territoriais (<http://sit.mda.gov.br>, acesso em 30 dez. 2009).

A ocupação do interior da região a leste da faixa conhecida como Zona da Mata Pernambucana – região de cultivo da cana-de-açúcar a partir da primeira metade do século XVI – deveu-se à necessidade de abastecimento de víveres e animais para a área açucareira. O espaço limitado entre o Sertão e a Zona da Mata – o Agreste – foi destinado ao cultivo diversificado de lavoura alimentar – milho, feijão, mandioca –, muitas vezes configurando a extensão de uma mesma propriedade latifundiária. A região foi também ocupada por pequenos sítios de colonizadores de menor poder econômico, condição que não lhes permitia fundar grandes engenhos açucareiros na Zona da Mata. No século XIX, o plantio do algodão no Agreste, de clima propício a esse cultivo, movimentou a economia da região principalmente na crise instaurada pela redução da oferta de algodão por outros países afetados pela Guerra da Secessão.

De clima semiárido, o Sertão, situado mais ao ocidente em relação ao Agreste, foi inicialmente ocupado por grandes propriedades destinadas à criação de gado e a uma agricultura de subsistência, menos diversificada que a do Agreste. A cidade de Flores e proximidades faziam parte deste contexto geossocioeconômico, no século XIX.

Embora a literatura sobre o escravismo no Nordeste frequentemente se debruce sobre a concentração de mão de obra escrava na zona litorânea no complexo “engenho, casa grande, senzala”, estudos recentes revisam as características do trabalho escravo na região do Sertão e do Agreste, revelando que

a mão-de-obra cativa fora da Zona da Mata correspondia a algo entre 30% e 40% da massa escrava total de Pernambuco, naquele período; e não há razões para supor que a situação fosse muito diferente, ao longo das décadas seguintes. Parcela substancial dos escravos da Província não estava, assim, ligada à grande unidade açucareira (VERSIANI & VERGOLINO, 2003).

Os pequenos plantéis de escravos eram mantidos pelos colonizadores do interior tanto para constituir riqueza e manter o *status* de proprietário, dado o valor monetário do cativo, quanto para a atividade doméstica e criatória.

Esta pequena digressão servirá para, além de situar geograficamente os percursos do compositor em sua juventude, apoiar a reflexão sobre aspectos que possam elucidar a oposição entre a fenotipia parda e mestiça do sertanejo – herdada das populações indígenas que ocupavam originariamente a região – e a negra de Moacir Santos, e as consequências dela advindas. Tendo em vista esse contexto histórico-social e a geração a que pertenciam, é possível que os pais de Moacir Santos tenham, por sua vez, descendido diretamente de pais escravos. E as palavras de dona Mocinha Neto – “antigamente havia mais distância entre o branco e o preto. Ele já sofria naquele tempo. Menino preto, era difícil, ele era preto” (Dep. MN, 2008) – revelam a permanência, no Brasil, da suposição de uma superioridade racial, do branco ou mestiço sobre o negro, ainda que o branco ou mestiço seja analfabeto e o negro, letrado. Considera-se aqui a interpretação simbólica do conceito de raça, apresentada pelo jornalista e comunicólogo Fernando Conceição, que, em estudo comparativo entre a situação das populações afrodescendentes no Brasil e nos Estados Unidos, esclarece que “embora o termo ‘raça’ seja inadequado, ele é usado (...) simplesmente em sua dimensão política, refutando-se quaisquer alusões de caráter biológico às quais o termo pode se associar” (CONCEIÇÃO, 2005, p. 38).

## 1.2. Bandas de Música

O sertão pernambucano é tradicional e reconhecidamente uma região abundante em produção musical popular. Afora as manifestações culturais que trazem os sons de desafios, repentes, emboladas, aboios, incelenças, zabumbas, rabecas, pífanos e violas, referências patentes no conjunto da obra de Moacir Santos, a região é, como em grande parte do país, servida pelas bandas de música<sup>12</sup>.

Bandas de música são fato comum nas cidades brasileiras em geral. Cumprem um papel ativo na vida das comunidades, tocando em festas, enterros, solenidades, apresentando-se em praças, coretos e teatros. No interior, desempenham também a função exercida pelos conservatórios nas grandes cidades, servindo de espaço democrático para a socialização e educação musical de crianças e jovens, principalmente das classes mais populares. Espalhadas pelo país, vêm, ao longo de duzentos anos, servindo de celeiro para o surgimento de exímios instrumentistas e mestres de música. Tendo sua origem na tradição da “música de barbeiros”<sup>13</sup>, em meados dos Setecentos, a banda de música afirmou-se como instituição na produção de música oficial com o aparecimento das bandas da Guarda Nacional no período posterior à Independência, na década de 1830, em todo o território nacional (TINHORÃO, 1998,

---

<sup>12</sup> Segundo dados do Projeto Bandas da Fundação Nacional de Arte (Funarte), órgão do Ministério da Cultura, Pernambuco tem cadastradas atualmente 95 bandas de música ([www.funarte.gov.br/cemus/estado.php?uf=PE](http://www.funarte.gov.br/cemus/estado.php?uf=PE), acesso em 30 dez 2009).

<sup>13</sup> A expressão “música de barbeiros” refere-se à atuação de grupos de instrumentistas negros nos principais centros urbanos do Brasil Colônia – Rio de Janeiro e Salvador – no século XVIII, “fornecedores de um novo tipo de serviço urbano, ou seja, o da música destinada ao entretenimento público” (TINHORÃO, 1998:160). Reunidos nas barbearias, dedicavam o tempo ocioso entre as funções manuais que exerciam – aparar cabelos e barbas, arrancar dentes e aplicar sanguessugas – ao aprendizado de instrumentos e à atividade musical itinerante. Organizados em torno de um mestre de mesma condição social, tocavam às portas das igrejas ou desfilando pelas cidades, animando as festas de devoção religiosa com músicas forte apelo popular, tocadas por rabecas, charamelas, trombetas e instrumentos de percussão, garantindo, assim, um ganho financeiro além do recebido no ofício de origem. No século XIX os “ternos de barbeiros” foram gradativamente desaparecendo, permanecendo, porém, na gênese dos grupos de choro e das sociedades, liras e bandas musicais, a partir de meados dos Oitocentos.

p. 179). Executando hinos, dobrados, marchas e peças de música clássica e popular, esses grupos representam, ainda hoje, a possibilidade de inserção profissional para grande parcela de músicos de sopro e percussão no país, seja em bandas das corporações militares nos grandes centros urbanos ou em pequenas bandas municipais e líras nas cidades menores.

Aos 9 anos, o menino Moacir não perdia um ensaio sequer da Banda Municipal de Flores. Encantado pelos instrumentos que via e ouvia, estava sempre à espreita de uma oportunidade em que pudesse experimentá-los. Tamanho anseio levou-o a mexer nos instrumentos, pelo que foi repreendido asperamente por algum músico da banda: “Não mexa aí, menino!” (Dep. MS 1992) Com o tempo, passou a tomar conta dos instrumentos, aproveitando os momentos ociosos entre as atividades da banda para explorá-los e descobrir o som de cada um deles. A capacidade autodidata se manifestou mais uma vez, e Moacir aprendeu a tocar todos os instrumentos da banda: trombone, trompete, trompa, clarineta, saxofone, percussões, além do violão, do banjo e do bandolim. Percebendo a sua inclinação, músicos de Flores ofereciam-lhe instrumentos, como foi o caso de Luiz Dantas e Aluisio Vanderlei, este último de família que, ainda hoje, dá nome a um dos conjuntos musicais da cidade, a Banda Manuel Vanderlei.

Ainda na infância, Moacir Santos ouviu, ao acaso, um comentário que considerou como um mau presságio para o desenvolvimento de seus pendores artísticos: “Aquele que já toca de ouvido (e só), nunca vai aprender a tocar por música” (VMS, 1997, p. 23), o que o instigou a superar tal deficiência, encomendando a Joaquim Lúcio, patriarca da família que o adotou, uma “Artinha Musical”<sup>14</sup>, que devorou com avidez. A

---

<sup>14</sup> A “Artinha Musical” é uma cartilha contendo os princípios básicos de teoria musical, que serve de suporte para o aprendizado de jovens músicos, principalmente (mas não apenas) na estrutura das bandas filarmônicas. Para suprir a carência de material didático, muitos mestres de bandas criam as suas próprias

contradição surgida na cabeça de um menino sagaz e sem recursos remete, ainda hoje, à discussão sobre talento *versus* conhecimento, ainda muito presente entre os músicos populares e os de formação acadêmica. Mas o que é importante notar aqui é que o desejo de superação da ignorância foi algo que acompanhou Moacir Santos desde muito jovem.

Os principais professores de música na infância de Moacir foram Luis de Ginú, Antenor (de Afogados de Ingazeira), Severino Rufino e principalmente os mestres tenente Alfredo Manoel da Paixão e sargento Luiz Benjamim, da Brigada de Pernambuco (Dep. MS 1992). No contexto sociocultural sertanejo da década de 30 do século XX, concorreram também para a formação inicial de Moacir Santos as bandas de música dirigidas por mestres-músicos militares procedentes dos centros urbanos, destacados para servirem em localidades com menor desenvolvimento econômico para garantir a segurança da população, àquela altura vulnerável pela efetiva movimentação militar de combate ao cangaço na região. Segundo a pesquisadora pernambucana Marilourdes FERRAZ (2002, p. 18), a atividade desse profissional

favoreceu a integração polícia-comunidade. A convivência também lhe ensejou a realização de um trabalho de nítido cunho social pela influência que pôde exercer no meio dos jovens atraídos para o interesse pela música, tornando-o mestre e orientador, o que veio despertar aptidões vocacionais e incentivou a escolha de uma profissão ou aprimoramento musical; o que foi importante em região com reconhecidas carências.

---

“artinhas” e métodos de ensino. O mais atual e completo trabalho nessa linha de ensino, abrangendo princípios teóricos, história da música, noções de forma, estruturação e estilo musical foi escrito por Fred Dantas (2003), trombonista e mestre de bandas, criador e diretor da Oficina de Frevos e Dobrados, da Escola Ambiental e da Filarmônica de Crianças, centros de referência de educação musical em Salvador, Bahia. Um dos resultados diretos desses projetos é, segundo Dantas, a inserção de músicos de sopro no mercado profissional da chamada axé-music (Agenda Samba-choro on line, [www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0211/0343.html](http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0211/0343.html), acesso em 8 jan. 2010).

Na tradição religiosa católica, o mês de maio é dedicado às comemorações e novenas em devoção à Virgem Maria. O primeiro cachê que o menino Moacir Santos recebeu, já como integrante da Banda de Flores, foi tocando trompa nessas festividades religiosas (VMS, 1997). A trompa é o instrumento que desempenha funções de acompanhamento relativamente simples no repertório das bandas filarmônicas, e por essa razão é destinada aos aprendizes.



Exemplo 1 – Modelo de acompanhamento de trompa

Em outra ocasião, participando de uma retreta em homenagem a alguma personalidade local, como era o costume em Flores, Moacir recebeu 30 mil réis – uma pequena fortuna se comparada aos 100 réis que recebia semanalmente de Joaquim Lúcio – que foram gastos em doces de goiaba, os quais repartiu com os outros meninos da banda (VMS, 1997): “Moacir gostava muito de doces, ao fim dos ensaios sempre dizia: está na hora do doce de leite”<sup>15</sup>. Moacir informa ainda que com apenas 13 anos tocava profissionalmente bateria e banjo (VMS, 1997) no Cine São José, em Flores, e “apresentava ao público suas primeiras composições” (FERRAZ, 2004: 32).

<sup>15</sup> Depoimento do saxofonista senhor Nogueira, amigo de Moacir na infância e companheiro na Filarmônica Vilabelense, em Serra Talhada, concedido no âmbito desta pesquisa na residência do entrevistado em Serra Talhada, PE, setembro de 2008.

Em suas memórias (Dep. MS 1992), o compositor relembra o “batizado” do primeiro aparelho de rádio chegado a Flores, com data presumida na década de 30, na casa da família Lúcio, na presença do padre e sacristãos da cidade. Exclui-se, portanto, a possibilidade de que Moacir tenha recebido, em sua primeira infância, influências musicais por intermédio do rádio. A história das emissões radiofônicas em Pernambuco começa em Recife em 1923, com a PRA-8, Rádio Clube de Pernambuco. A partir da década de 30 e com o fim do cinema mudo, os músicos que aí tocavam, assim como artistas de teatro, poetas e jornalistas, foram absorvidos pela emissora de rádio, que veiculava uma programação mais diversificada<sup>16</sup>.

Além dos músicos de Flores, os modelos de admiração para o aprendiz Moacir eram os músicos de cidades vizinhas que circulavam pela região, como o saxofonista Manoel Marroques, de Princesa, o saxofonista soprano Zé Mica, de Triunfo, e o professor Felinho, “saxofonista magistral” (Dep. MS 1992) do Recife, que lhe mostrou a técnica dos golpes de língua duplos e triplos no instrumento. Ao comentar o fato, Moacir Santos diz não ter adotado tal técnica, revelando que, precocemente, ele se guiava por critérios muito particulares de avaliação e seleção de material a explorar:

Até hoje, quando vejo o campo vasto na música, como se fosse um oceano, mas como isto é uma coisa tão vasta, para não dizer ilimitada, acho preferível seguir um canal ou dois ou três, mas aquilo que eu suporto; eu não posso me atrever a fazer uma coisa que eu não tenha tendência àquilo, naquele ramo (Dep. MS 1992).

---

<sup>16</sup> Ver Maria Luiza Nóbrega de Moraes (coord.), André Luiz de Lima e Bárbara Marques, “Anotações para a história do rádio em Pernambuco” in II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho – GT História da Mídia Sonora (coord. Prof. Ana Baum), Florianópolis, 15 a 17 de abril de 2004. Pesquisa: Construção da Memória de Mídia Pernambucana – subprojeto: Rádio – Grupo de pesquisa História e Imagens da Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco/Departamento de Comunicação ([www.redealcar.jornalismo.ufsc.br](http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br), acesso em 8 jan. 2010).

Entre os 11 e os 14 anos de idade, a vida de Moacir Santos também foi marcada pela glória, “fase áurea de minha vida” (Dep. MS 1992). Tocando em eventos nas cidades próximas, como por exemplo as disputas futebolísticas entre os times da região nas quais as bandas de música seguiam junto e promoviam suas próprias disputas, “o ‘Neguinho de Flores’ garantia a vitória da banda de Flores, eu fazia os ‘gols’ da música” (Dep. MS 1992). Em uma ocasião, a pedido de colegas músicos e autorizado por sua tutora<sup>17</sup>, Moacir apresentou-se em uma festividade em Alagoa de Baixo (antigo nome da cidade Sertânia), causando verdadeiro assombro (Dep. MS 1992). A partir desse episódio, Moacir Santos começou a nutrir maiores desejos de expandir seu universo musical. Guiado por uma intuição que o fez andarilho pelo Alto Sertão de Pernambuco e estados vizinhos, experimentou todas as oportunidades que sua vocação lhe proporcionava.

A itinerância foi também a estratégia usada para driblar os aborrecimentos causados por injustiças sociais e pela desilusão com os preceitos da igreja católica e seus ministros. Um episódio relacionado à inconveniente curiosidade do padre que o confessava – contraditório com os ensinamentos das lições de catecismo, na avaliação de Santos – também o persuadiu a tomar uma decisão que o marcou profundamente<sup>18</sup>. O jovem rapaz fugiu de casa aos 14 anos, em 1940, porque “não se sujeitava ao tratamento dado aos meninos, achava injustos os maus-tratos. Mas agradeço a eles [os seus tutores] porque eu fui bem educado, prendado, já no ginásio gostava de tirar A, A, A, notas boas, fazia discursinhos” (Dep. MS 1992). Constantemente à procura, em suas palavras, de um “grau mais elevado” em que pudesse desenvolver sua capacidade criativa,

---

<sup>17</sup> O termo “tutor” não foi empregado aqui com sentido legal, pois essa condição não se aplicava a Moacir Santos, e sim com a significação de “protetor”.

<sup>18</sup> Possivelmente está aí o germe de sua busca espiritual por outros caminhos que não o da fé católica, a ver adiante (VMS, 1997).

compartilhou, dessa forma e à sua maneira, do movimento de afirmação e resistência cultural em que está inserida uma parcela da população afrodescendente. O discurso de Santos reflete a sua autoanálise: “Sempre que bolem comigo, pisam no meu pé, eu saio fugindo. E parece que é um motivo para eu me aproximar, até mesmo me defrontar, apanhar a minha estrela...” (Dep. MS 1992).

Transportando-se pelo sertão em “morcegos”<sup>19</sup> ou mesmo a pé, respondeu ao que o psicanalista Gilberto Safra (2009) designa “vocativo”, o desejo de realização de algo que ainda não está completamente definido, principalmente na adolescência:

Cada ser humano anseia pela realização de sua vocação, anseia pela realização daquilo que habita nele como potencial. (...) O futuro habita em nós como chamado. As pessoas anseiam realizar seu chamado. Ouve um chamado de um outro, um outro que inspira, que insiste na interioridade do ser humano para sua realização. Temos pessoas que anseiam não só por seu passado, mas por seu vocativo, que dará à pessoa sentido de vida.

A “estrela” de Santos também recebeu luz de seu espírito fantasioso, alimentado pela leitura do cordel “A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento” (VMS, 1997; Dep. MS 1992), de autoria de Leandro Gomes de Barros<sup>20</sup>. O protagonista astucioso e aventureiro estimulou o jovem músico a se decidir audaciosamente pela fuga,

---

<sup>19</sup> Na significação popular brasileira, sinônimo de pingente, “passageiro que viaja no estribo do bonde ou pendurado em qualquer veículo coletivo para não pagar passagem” (Caldas Aulete Dicionário Digital, acesso em 21 jan. 2010).

<sup>20</sup> Os cordéis, folhetos impressos em papel rústico e vendidos nas feiras nordestinas desde a metade do século XIX, são considerados a principal fonte de divertimento e informação para a população humilde da região. Tendo sua origem na literatura oral da Península Ibérica, funcionam como um misto de jornal e enciclopédia, abordando temas variados. Narrados em versos de quatro a dez sílabas, descrevem aventuras e diabruras de heróis, contos fantásticos, histórias de amor, façanhas do cangaço, acontecimentos políticos, catástrofes naturais, milagres e fatos da atualidade, entre outros assuntos. Tradicionalmente ilustrados com a técnica da xilogravura, são valorizados como expressão poética de forte significação por inúmeros escritores eruditos brasileiros. Leandro Gomes de Barros (Pombal, PB, 1865 – Recife, PE, 1918) é considerado o patrono da Literatura Popular em Verso, com cerca de seiscentos títulos por ele editados e publicados desde o início de sua produção literária, em 1889 ([www.casaruibarbosa.gov.br/cordel](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel), acesso em 11 jan. 2010).

encerrando em sua vida a etapa de subordinação com a qual não suportava mais conviver. Decisão tomada, Moacir arrumou seus objetos pessoais – entre os quais não se incluíam instrumentos de música –, saiu furtivamente de casa, atravessou o então seco rio Pajeú e pediu carona a uns jovens caminhoneiros que faziam o trajeto entre Triunfo e Alagoa de Baixo (Sertânia), onde havia causado sensação anteriormente e para onde havia planejado ir. Reconhecido por um dos rapazes e com a concordância desses em transportá-lo, deixou definitivamente Flores para trás, levando na bagagem o item mais valioso que possuía: a confiança em seu talento. Pernoitou em Alagoa de Baixo e no dia seguinte rumou a pé em direção a Alagoa do Monteiro, na Paraíba, estado fronteiro a Pernambuco. Faminto e sem dinheiro, procurou a sede da banda local, onde se apresentou aos músicos, não antes de ser mais uma vez repreendido por bisbilhotar o instrumental da banda. Sem dar mostras da fome que sentia e tomando emprestado um clarinete que lhe permitiu mostrar suas habilidades de instrumentista, o jovem Moacir novamente surpreendeu os que o ouviram. Imediatamente foi levado à presença dos chefes políticos locais e “tratado como príncipe”, tornando-se “o mascote da cidade e fazendo vibrar a juventude com o seu clarinete” (VMS, 1997, p. 4). Entre os poderosos da cidade estava o coronel Andreilino Rafael, de tradicional família de latifundiários da região e um dos fundadores da Banda Filarmônica Antônio Josué de Lima em 1926, na cidade de Sumé, próxima a Alagoa do Monteiro. Auxiliado pela influência e prestígio peculiar dos chamados “coronéis do Nordeste”<sup>21</sup>, Moacir Santos foi empregado na

---

<sup>21</sup> O coronelismo no Nordeste brasileiro floresceu na Primeira República (1889-1930). Os senhores de terra, chamados “coronéis”, em permanente disputa com o poder público, exerciam, muitas vezes de forma autoritária e violenta, grande pressão sobre a população nordestina, aproveitando-se de sua condição então iletrada e desfavorecida para garantir a manutenção de seus domínios territoriais e políticos. Com aura de benfeitores, por vezes estiveram associados aos bandos de cangaceiros, estabelecendo conseqüentemente uma relação de servilismo e exclusão das camadas populares da cena política, aproveitando-se da imagem de região “atrasada” para angariar recursos junto ao poder público, contribuindo assim para a hegemonia política das elites da região. As práticas dos coronéis estenderam-se até a década de 1960, quando se iniciou no Brasil um lento êxodo da população rural em direção aos centros urbanos (SOUSA, 1995).

coletoria da cidade, não se sabe exercendo exatamente qual função, mas muito provavelmente foi alocado em alguma atividade subalterna. Após algum tempo nessa função, aborreceu-se com o escrivão e novamente decidiu partir, deixando de lado a situação de “afilhado” do coronel Andreelino Rafael, não sem antes lhe pedir garantias de que seu paradeiro não seria informado à família Lúcio, caso eles o estivessem procurando. O próximo destino foi a cidade de Rio Branco, atual Arcoverde, onde Moacir Santos reencontrou o mestre Alfredo Manoel da Paixão, àquela ocasião dirigindo a banda local. Foi acolhido como a um “filho” pelo mestre Paixão, e por intercessão deste Moacir conseguiu um emprego de contínuo na prefeitura. A permanência em Arcoverde foi curta, pois, agora tutelado por Paixão, seguiu com o mestre para Recife, ao final do destacamento deste em Rio Branco (VMS, 1997).

A visão de Recife, em 1941, deixou Moacir Santos maravilhado. Os navios da capital portuária, os bondes, o mar, o movimento urbano, tudo foi motivo de deslumbramento para o jovem sertanejo. Com 15 anos incompletos foi levado por mestre Paixão à Banda dos Operários do Recife, onde recebeu um saxofone para tocar. Ao limpar o velho instrumento, de dentro dele saiu um rato. Permaneceu em Recife por algum tempo, até se desentender com o seu tutor, que em uma ocasião, o repreendeu fisicamente, dando-lhe um tapa na cabeça. Inconformado com o episódio, Moacir Santos decidiu ir para Serra Talhada (VMS, 1997), desligando-se, assim, da tutoria de Paixão (Dep. MS 1992)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Moacir Santos manteve forte relação afetiva com a família Paixão ao longo de sua vida. Em gesto de reconhecimento, cobriu integralmente os gastos da internação de mestre Paixão, quando, em uma de suas visitas ao Recife, soube da necessidade de apoio financeiro. Compôs a obra “Paixão, segundo Moacir Santos – frevo sinfônico”, dedicada a Moisés da Paixão, compositor e professor do Conservatório Pernambucano de Música e membro da Academia Pernambucana de Música, filho de Mestre Paixão e companheiro de Moacir na juventude (FERRAZ, 2004).

A caminho de Serra Talhada, Moacir foi acolhido novamente pela família Lúcio em Rio Branco (Arcoverde), desta vez recebido por Chico Lúcio, irmão de sua tutora, que o empregou em seu armazém. Sempre absorvido pela música, certa vez saiu em companhia de um colega para ouvir os músicos da cidade até tarde da noite, o que o impediu de entrar em casa ao voltar. Optou por dormir na estação de trem em frente ao armazém, mas na manhã seguinte foi punido por Chico Lúcio pelo ocorrido. Despedido do armazém, novamente encontrou motivação para deixar Rio Branco e seguir rumo a Serra Talhada (VMS, 1997).

Serra Talhada, antiga Vila Bela, é considerada, depois de Petrolina, a segunda cidade mais importante do sertão pernambucano, polo econômico da região em saúde, educação e comércio. A cidade está situada diante de uma vultosa formação rochosa que atualmente dá nome ao município, no trajeto entre os estados da Paraíba e do Ceará, trilha dos romeiros para Juazeiro do Norte em adoração ao Padre Cícero, ícone da fé religiosa da população sertaneja. Terra natal do cangaceiro Virgulino Ferreira, o Lampião, Serra Talhada é também considerada a “Capital do Xaxado”<sup>23</sup>.

Ao chegar à praça principal, Moacir deparou-se com um grupo de músicos tocando em cima de um caminhão. Apresentou-se e tocou para eles. Foi efusivamente saudado pelo grupo, entre os quais estava o saxofonista Edésio Alves de Oliveira, um dos músicos mais populares da cidade, e de quem Moacir permaneceu amigo até a sua vida adulta. “Adotado” pela família de Edésio e seus irmãos, também músicos, foi morar com eles na Várzea (VMS, 1997), bairro onde atualmente está localizada a rua Maestro Edésio Alves de Oliveira. Em Serra Talhada, Moacir integrou a Filarmônica

---

<sup>23</sup> Para uma análise da geografia do Sertão e Agreste nordestinos e sua presença nas letras do cancioneiro da MPB, plenas de referências ao caráter “forte” do sertanejo e seus idílios, ver CAMPOS, 2006.

Vilabelense, fundada em 1905 e em atividade até os dias de hoje. Sua sede está localizada na praça Agamenon Magalhães, diante do mais antigo patrimônio arquitetônico da cidade, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída em fins do século XVIII. O mestre da filarmônica era o sargento Luiz Benjamim, também organizador da *jazz-band* local (VMS, 1997)



Ilustração 4 – Banda de Música de Serra Talhada ou Filarmônica Vilabelense, com o Mestre Luiz Benjamin. Serra Talhada, PE, 1939. Acervo Sr. Nogueira

### 1.3. *Jazz-Bands*

Além das bandas filarmônicas, muitas cidades do sertão possuíam também as suas *jazz-bands*. A denominação *jazz-band* pode parecer inusitada no contexto sertanejo, em torno do qual grassam discursos ainda pleno de chavões sobre a aridez e pobreza da região e suas manifestações musicais tradicionais. Mas elas de fato existiram, como comprovado em iconografia da época<sup>24</sup>, em inúmeras menções a esse tipo de grupo nos depoimentos de Moacir Santos e em informações atuais<sup>25</sup>. As *jazzy* (jázi), como são referidas no acento nordestino, eram grupos musicais que diferiam das filarmônicas basicamente pelo repertório, formação e função social. As filarmônicas dedicavam-se a um repertório, podemos dizer, mais cívico, atuando em ocasiões mais solenes como desfiles comemorativos de datas históricas e, em muitos casos, sem remuneração. As *jázis* tocavam um repertório de foxtrotes, maxixes, valsas, baiões e os sucessos difundidos pelas emissões radiofônicas, animando bailes e festas nos clubes e eventos sociais das localidades, e surgiram como alternativa de profissionalização da atividade do músico. Eram compostas por menor número de integrantes, geralmente organizados em naipes de três saxofones, três trompetes, dois trombones, bateria, banjo, violão e percussão. As *jazz-bands* surgiram em todo o Brasil, a partir do final da Primeira Guerra Mundial, período em que a música popular se transferiu dos salões e dos teatros de revista e passou a ser veiculada pelos discos. Segundo categorização de José Ramos Tinhorão (1998), o período marca o declínio da “europeização” e o início da “americanização” da música no país. A denominação *jazz-band* foi adotada por

---

<sup>24</sup> Foto gentilmente cedida pelo professor Dierson Ribeiro em Serra Talhada. Ver também acervo da Casa de Cultura de Serra Talhada, Pernambuco.

<sup>25</sup> Informado em comunicação virtual por Cacá Malaquias, de tradicional família musical pernambucana, saxofonista e diretor da Escola de Música Maestro Israel Gomes, em Carnaíba, no sertão pernambucano. Tal escola, considerada atualmente um polo na educação musical da região, abriga um corpo discente de cerca de quatrocentos alunos.

conjuntos de diversas formações, adeptas da “modernidade” trazida pela influente indústria americana de consumo.



Ilustração 5 – Jazz-Band de Serra Talhada, PE, c. 1940. Acervo Dierson Ribeiro

Ainda em Serra Talhada, Moacir Santos trabalhou como fiscal de imposto de feirantes pra se manter (VMS, 1997). A intermitência do trabalho musical é fator de grande instabilidade para o profissional de música, que conseqüentemente vive, em grande parte dos casos, em situação financeira modesta. É compreensível que, naquele contexto, Moacir Santos fosse empregado em funções que contrariassem sua inclinação maior e também às quais ele não se adequasse, por mais que se esforçasse para isso.

Quando o Circo Farranha armou sua tenda temporariamente em Serra Talhada, mestre Luiz Benjamim designou Moacir Santos a servir de ensaiador de *miss* Gení,

cantora e estrela do circo, antes do horário de ensaio da Filarmônica Vilabelense. Ocorreu, porém, que numa tarde, ao visitar o irmão Epifânio, Moacir adormeceu em uma rede embalando o sobrinho, também Moacir<sup>26</sup>. Acordando de sobressalto por estar atrasado para os seus compromissos, e já perdendo o horário do ensaio com a cantora, vestiu rapidamente a farda e rumou para a sede da filarmônica. Num gesto de incompreensão e impaciência, mestre Luiz Benjamim o empurrou, ordenando que Moacir fosse diretamente para o circo. Tal gesto foi o suficiente para, mais uma vez, o jovem se desligar da autoridade de alguém e tomar a providência que lhe pareceu mais oportuna: conversou com o dono do circo e aos 15 anos tornou-se o “diretor musical” do Circo Farranha, no qual se engajou e seguiu viagem pela região, passando por Salgueiro, Bodocó, Ouricuri, Juazeiro da Bahia, Serrinha, Bonfim e outras cidades. Em noite de estreia na Bahia, em local impreciso, Moacir havia sido designado pelo senhor Farranha para vigiar os arames que limitavam a área do circo, de maneira a impedir o acesso de outros garotos desejosos de ver o espetáculo sem pagar ingresso. Porém, certa noite em que faltou luz durante o espetáculo, todos os empregados do circo puseram-se a procurar candeeiros de carbureto para iluminar o local, exceto Moacir, que foi repreendido pelo senhor Farranha por não ter abandonado seu posto de vigia, o que lhe causou profundo desconforto e gerou a decisão de se afastar do circo (VMS, 1997).

A resolução o levou a Salvador, e com a indicação de um dos artistas do circo, empregou-se em uma padaria, trabalhando como entregador de pães. Em sua primeira folga dominical na capital baiana Moacir Santos tomou, ao acaso, um bonde onde estava também um grupo de músicos que se dirigia para uma tocata em uma fazenda. Conversou com eles e, ao descerem do bonde, como de costume, pediu-lhes emprestado

---

<sup>26</sup> Essas são, até agora, as únicas referências a uma relação familiar consanguínea em sua adolescência, nos depoimentos de MS recolhidos para esta tese. O irmão Epifânio, era segundo MS, tocador de sanfona de oito baixos.

um saxofone para que pudesse confirmar a sua habilidade como instrumentista. Após ouvi-lo, o grupo o incluiu na apresentação dominical e coube ao saxofonista recebê-lo de forma solidária em sua casa. Levando-o até Luiz Pacheco, músico da Banda da Polícia Militar de Salvador, o saxofonista – de nome imemorado – cogitava inserir o rapaz nos quadros daquela banda. Apesar do fascínio que causou perante os músicos da banda militar, Moacir não pôde ser engajado, porque menor de idade. Frustrado, dirigiu-se ao porto de Salvador, e pretendendo retornar a Recife, solicitou às autoridades aduaneiras uma passagem que o levasse de volta ao seu estado natal. Foi quando se deu o episódio da “invenção” de sua data de nascimento. Mesmo de posse de seus primeiros documentos, Moacir não conseguiu a passagem. Tendo se afastado de seu emprego na padaria e sem saber o que fazer, restou-lhe perambular pelas ruas, ajeitando-se para dormir entre os samburás e tarrafas dos pescadores na praia (VMS, 1997).

Em seu período na capital baiana, um fato foi determinante para a modificação de sua postura em relação à música. Convidado a ensaiar na orquestra do trompetista Joca, músico do famoso Cassino Tabaris<sup>27</sup> e a quem conhecera, Moacir viu-se em apuros diante de tantos profissionais peritos em leitura musical. A orquestra parou duas vezes por conta de erros de leitura que Moacir cometera, o que provocou uma convulsão de lágrimas angustiadas no rapaz. Uma coisa era contar com o próprio brilho para

---

<sup>27</sup> Os cassinos no Brasil foram muito populares, até terem seu fim decretado em 1946, quando os jogos de azar foram proibidos pelo então presidente General Eurico Gaspar Dutra. Os anos que se passaram entre 1934 até 1946 foram conhecidos como a era de ouro dos cassinos, que, multiplicados pelo país, serviram como atrativo turístico e geraram milhares de empregos, inclusive para os músicos integrantes das orquestras. Palco de grandes espetáculos, os cassinos contavam com atrações de fama nacional e internacional. Frequentados pela alta sociedade, negociantes, empresários e políticos, destacavam-se pela suntuosidade de suas instalações. O primeiro cassino brasileiro entrou em funcionamento no Hotel Copacabana, no Rio de Janeiro. Entre os mais famosos estavam o Cassino Atlântico e o Cassino da Urca, também no Rio de Janeiro, o Quitandinha, em Petrópolis, o Grande Hotel de Araxá, em Minas Gerais e o Cassino Tabaris, em Salvador (<http://br.casinotop10.net/Cassinos-no-Brasil.shtml> e <http://copacabana.com/cassino.shtml>, acesso em 22 jan. 2010).

impressionar a audiência, outra era contar com uma habilidade requerida no exercício da profissão, em que as particularidades dos repertórios trazem consigo dificuldades inesperadas. Embora possuísse o embasamento teórico adquirido nas filarmônicas, encarou o ocorrido como uma espécie de rito de passagem para superar essa insuficiência musical, e como mais um passo consciente dado em direção ao desenvolvimento de suas capacidades (VMS, 1997).

Data também do período da Segunda Guerra, em sua breve estada em Salvador, o contato com músicos norte-americanos no Cassino Tabaris. Agentes culturais da política de boa vizinhança implementada pelos Estados Unidos (1933 a 1945) como estratégia diplomática para a manutenção de estabilidade política e econômica na América Latina frente ao avanço do nazismo alemão, esses músicos tiveram sobre o adolescente Moacir Santos uma influência que veio a se confirmar mais tarde, na sua avaliação sobre a qualidade musical norte-americana. Suponho que desse episódio germine o seu interesse pelo *jazz* como expressão artística a ser alcançada, como apreendido de seu discurso:

Entramos na Bahia (...) fui terminar em Salvador. Conheci o pessoal assim dos Estados Unidos, o pessoal que ia a Paris. Era na época do Cassino Tabaris... Época da guerra, entre 42, 43, e na época da guerra o Cassino Tabaris tinha muitos músicos de fora que vinham tocar lá (...) Eu nunca cheguei a trabalhar lá, mas aprendi muito com os músicos de lá, com os saxofonistas (...) tinha um que tocava com o saxofone deitado (...) mas eles tinham um som, eles eram monstros para mim naquela época<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> *Músicos do Brasil – uma enciclopédia* ([www.musicosdobrasil.com.br/moacirsantos](http://www.musicosdobrasil.com.br/moacirsantos), acesso em 14 nov. 2009).

As andanças continuaram. Voltando a Pernambuco, rumo a Serra Talhada, encarou a viagem nas caronas concedidas pelos caminhoneiros. Na parada em Ouricuri, enquanto aguardava o final da refeição dos motoristas – e para a qual não tinha dinheiro –, Moacir adormeceu e, ao acordar, viu-se em situação de quase desespero ao perceber que o caminhão havia partido sem ele. Andou até o anoitecer, quando, ao avistar um vulto com uma foice às costas, aproximou-se deste, não sem antes alimentar a imaginação sobre aquele vulto, considerando-o fantasticamente como uma aparição ou um espectro. A aproximação com o camponês rendeu-lhe um pouso naquela noite, em uma rede no terraço do pequeno sítio, cercado por galinhas, porcos, ovelhas, jumentos e vacas. “Moacir sentiu-se como se estivesse no céu, participando de uma viva representação do presépio” (VMS, 1997, p. 8). A apreciação da natureza como um repositório de sabedoria e mistério é um traço da personalidade do compositor que sempre o acompanhou. Tido como um ser místico, ligado aos acontecimentos sobrenaturais e sobretudo muito ligado à natureza, na qual se inspirava para a criação de motivos musicais<sup>29</sup>, Moacir Santos posteriormente encontrou na Teosofia os caminhos para a expressão de suas indagações e convicções.

Apesar da intenção inicial de chegar a Serra Talhada, Moacir desviou o seu destino para a cidade do Crato, no estado do Ceará, aproveitando carona de um caminhoneiro que para lá se dirigia. Parando em uma fazenda para carregamento do caminhão, o jovem rapaz, no auge de suas transformações físicas, foi convidado pelo fazendeiro a trabalhar na fazenda, ao que ele docilmente recusou, seguro em sua determinação de não se prestar mais a serviços braçais, a que comumente estão destinadas as pessoas de pele negra no Brasil. Chegando ao Crato, Moacir logo indagou

---

<sup>29</sup> Relatado pelo saxofonista e flautista Teco Cardoso, ex-discípulo de Moacir Santos e herdeiro de seu saxofone barítono. Comunicação pessoal em setembro de 2008, doravante Dep. TC 2008.

sobre a sede da banda, e foi informado que encontraria os músicos na barbearia da cidade, entre eles Antônio Abelha, o barbeiro-chefe e considerado o maior saxofonista da redondeza. Um pequeno duelo entre os músicos se estabeleceu, a exemplo do que já ocorrera anteriormente em Salvador, envolvendo o aclamado clarinetista e saxofonista Netinho, Pedro Silveira Neto (Simão Dias-SE – Rio de Janeiro), também residente em Salvador à época e músico do Tabaris, e o “Neguinho” Moacir (Dep. MS 1992).

“Eu toco saxofone! Estou com fome! Quero comer!” (Dep. MS 1992). Essas eram as três frases contundentes que saíam da boca do jovem músico ao chegar nas cidades de sua peregrinação. Sempre posto à prova, a música assegurava-lhe minorar as urgências de seu estômago. O duelo com o exímio Antônio Abelha garantiu-lhe as refeições daquele pequeno período passado no Ceará, aonde chegou apenas com a roupa do corpo, literalmente. Recebido pelo mestre da banda local e sua esposa, Moacir Santos permaneceu no Crato até o fim do período carnavalesco, ligando-se ao grupo de músicos que tocou nas festas de Momo (VMS, 1997).

A ideia fixa de voltar a Serra Talhada o moveu uma vez mais. Ao chegar finalmente ao destino, porém, mudou de objetivo, pois “as coisas não estavam mais como antes” (VMS, 1997, p. 9), e foi parar em Pesqueira, cidade próxima. Travando conhecimento com Antonio Estanislau, mestre da banda local e líder da *jazz-band*, ali permaneceu, cumprindo simultaneamente as funções de músico em grupos da cidade e de operário da centenária Fábrica Peixe, uma das principais indústrias alimentícias nacionais, desativada em 1998<sup>30</sup>. Em Pesqueira tornou-se amigo e grande admirador das qualidades de instrumentista do trombonista Assis, segundo ele um dos poucos músicos

---

<sup>30</sup> Jornal do Commercio Online Recife – 09.05.99 ([www.uol.com.br/JC/\\_1999/0905/rg0905b.htm](http://www.uol.com.br/JC/_1999/0905/rg0905b.htm), acesso em 18 jan. 2010).

da região que se afinavam com suas ideias musicais. Recebido generosamente pelo senhor Caboclo e dona Déia, pais de Assis, morou com a família durante aproximadamente um ano, um tempo relativamente longo se comparado ao da permanência em outras localidades, à exceção, até aqui, de Flores (VMS, 1997).

A melhor referência a Assis é a parceria dos dois em “Anfibio”, provavelmente composto nessa fase. “Anfibio” traz o aposto “choro de Moacir Santos e Assis” no arranjo de Santos para a programação da Rádio Nacional em 1949<sup>31</sup>. A música ganhou posteriormente o título em latim “Amphibious” e foi gravada pela primeira vez no LP *Saudade* (Blue Note, 1974)<sup>32</sup>, com melodia a cargo do saxofone barítono de Santos e do trombone-baixo de Morris Repass, combinação tímbrica muito estimada e explorada por Moacir, a título, talvez, de homenagem à amizade de Assis.

---

<sup>31</sup> Fonte: [www.mis.rj.gov.br/consulta\\_PorArranjador.asp?letra=m](http://www.mis.rj.gov.br/consulta_PorArranjador.asp?letra=m), acesso em 12 mar. 2010. Cogita-se, portanto, ser um dos primeiros arranjos e composições de Moacir veiculados naquela emissora, na qual ingressou em 1948.

<sup>32</sup> “Amphibious” está também registrada no CD *Disfarça e Chora*, de Zé Nogueira (MP,B, 1995), em arranjo muito apreciado pelo compositor, conforme entrevista de Santos concedida ao jornalista Bruce Gilman, Pasadena, 1996, cedida exclusivamente para esta pesquisa.

Ilustração 6 – Páginas iniciais do arranjo de Moacir Santos para ‘Anfibio’, choro em parceria com Assis, 1949. Acervo Rádio Nacional/MIS-RJ

O próximo destino do inquieto Moacir Santos foi Gravatá, onde tomou parte na banda local, cujo mestre era Manoel do Bombardino. Mais uma vez empregado pela prefeitura da cidade, conseguiu um lugar como podador de árvores, do qual foi despedido imediatamente após uma poda tremendamente malfeita, bem em frente ao gabinete do prefeito. A árvore mal podada marcou o fim da estadia de Moacir em Gravatá (VMS, 1997).

#### 1.4. ‘O Saxofonista Negro’

Tocando de “maneira mais sofisticada” (Dep. MS 1992), após acumular experiências diversas em suas andanças, das quais o maior referencial de qualidade instrumental foram os “sons maviosos e apreciáveis dos músicos gigantes do Cassino Tabaris” (Dep MS 1992), Moacir voltou ao Recife. Em 1943, na capital pernambucana, José Renato e Antônio Maria, radialistas e agentes de publicidade da Agência Norte, “aproveitando-se da oportunidade do aparecimento do rapazinho que está aí tocando saxofone como uma novidade” (Dep. MS 1992), lançaram Moacir Santos como “O Saxofonista Negro”, no programa Vitrine da Rádio Clube de Pernambuco, PRA-8, destacando-o como “artista”. O termo, que designa um *status* mais elevado e remete à origem e história da profissão – músico é, afinal, artista ou não?<sup>33</sup> – não se aplicou à realidade de Moacir, trazendo-lhe como benefício apenas um saxofone novo, oferecido pelos radialistas. Finalmente não dependeria mais de instrumentos emprestados para tocar. Ser “artista”, àquela altura, não lhe garantia a sobrevivência. Não atraindo patrocinadores, não houve continuidade de trabalho para o “Saxofonista Negro”. Certa ocasião, sem ter onde pernoitar e sem dinheiro para o hotel, Moacir comprou um ingresso para o Cine Moderno<sup>34</sup>, onde permaneceu até ser despertado por um funcionário no dia seguinte. “[Ser] artista é aquela coisa, aparece hoje e depois passa algum tempo sem se apresentar. Tendo que tocar para sobreviver, nessa fase fui para Timbaúba atrás de emprego” (Dep. MS 1992).

---

<sup>33</sup> Em *Mozart: sociologia de um gênio*, Norbert Elias (1995) analisa o percurso do compositor austríaco e o embate entre o desejo de autonomia criativa no contexto de total dependência do músico de sua época às estruturas nobiliárquicas de então. Sua recusa a ser tratado como criado lançou-o para um espaço à margem das estruturas hierárquicas, o que teve como consequência direta a dificuldade em se manter economicamente. A partir de Mozart, o artista/compositor/músico autônomo passa a existir. A declaração de Moacir Santos mostra que, apesar de seus anseios em alçar voos mais altos, o que viria a acontecer anos depois, àquela altura a realidade se mostrou incompatível com a sua situação de “artista”.

<sup>34</sup> Depoimento de Moisés da Paixão in FERRAZ, 2004.



Ilustração 7 – ‘O Saxofonista Negro’, 1943. Acervo MS

Ainda em Recife e antes de partir para Timbaúba, Moacir desejou alistar-se na Banda da Aeronáutica, que estava arregimentando músicos. Foi dissuadido de seu intento pela informação de que os quadros da banda já estariam completos, o que não correspondia à realidade: a banda estava se formando apenas com músicos brancos, o que ele veio a saber em seguida (VMS, 1997). Desiludido e profundamente abalado com a discriminação sofrida, Moacir foi para Timbaúba, distante cerca de 100 km da capital, na Zona da Mata pernambucana. A “palpitante e atraente cidade” (VMS, 1997, p. 10) para onde o destino o levou tinha duas bandas: a “Banda Musical Euterpina, da elite branca e a banda Pé de Cará, formada por velhos, jovens e gente de toda a cor”

(VMS, 1997, p. 10). Como em outras ocasiões, a situação se repetiu: Moacir ficou residindo na casa de mestre Amaro, mestre da Pé de Cará. Para se manter em Timbaúba, trabalhou como apalazador da fábrica de sapatos Edison, por indicação do senhor Manuel Macaco, também apalazador e grande apreciador de música. A situação não se manteve por muito tempo, pois, humilhantemente repreendido pelo patrão por uma costura malfeita, Moacir pediu as contas e deixou Timbaúba, voltando para Recife (VMS, 1997).

O novo período em Recife foi também o derradeiro em Pernambuco. Tendo ouvido dizer que a Fábrica de Tecidos Othon Bezerra de Mello – conhecida como Fábrica Macaxeira e instalada no bairro de Apipucos – estava aumentando e melhorando a sua *jazz-band* para o recreio dos funcionários, Moacir conseguiu uma das vagas disponíveis. Na estrutura de funcionamento da fábrica a moradia e as refeições eram garantidas aos operários, o que era bastante conveniente para o saxofonista. Supervisionado pelo mestre da banda operária, foi alocado, a contragosto, na carpintaria. Respirar o pó da madeira causava-lhe mal-estar, e Moacir solicitou transferência para um trabalho burocrático no escritório, mais à altura de sua formação e onde trabalhavam outros músicos. Foi, porém, transferido para o trabalho nas calandras, mais uma vez relegado à atividade braçal. A atividade na banda da fábrica rendeu-lhe o seu primeiro arranjo orquestral (VMS, 1997). Nessa fase na Macaxeira, Moacir Santos tomou conhecimento da convocação de músicos para a Banda da Polícia Militar do Estado da Paraíba. Com presumidos 19 anos, tornava-se urgente cumprir o serviço militar, o que o levou até a capital, João Pessoa, para se apresentar na corporação militar. Algo que Moacir Santos sempre gostava de contar diz respeito à sua convicta abordagem ao indagar sobre as vagas disponíveis na banda. Ciente de sua alta

qualificação como músico, não titubeou ao explicar o seu objetivo naquele momento. Ao cruzar com um soldado vestido com a farda da corporação musical, e ansioso por conseguir um local para trabalhar, comer e dormir, Moacir aproximou-se e lhe disse: “Ô moço, o senhor é músico da polícia? / Sou. / O senhor quer me dizer se há vaga para músico de primeira classe?” (Dep. MS 1992).

O diálogo com o soldado chegou ao conhecimento do tenente Aduino Camilo, regente da banda, que se tomou de curiosidade para ouvir o “presunçoso” Moacir Santos. Dessa vez – e já superada a questão da deficiência em leitura à primeira vista – o rapaz arrebatou os que o avaliavam. O tenente Aduino reportou-se ao comandante geral da Polícia para providenciar a inclusão de Santos na corporação, no que imediatamente foi contestado pelo superior. O diálogo que se sucedeu entre os dois e que transcrevo a seguir expressa o arraigado preconceito racial na hierarquia militar: “Mas ele é preto! / Sr. Comandante, há alguns pretos na banda que eu não trocaria por muitos brancos da mesma banda” (Dep. MS 1992). Os argumentos do tenente Aduino foram convincentes e, com o ingresso marcado pela intolerância étnica, Moacir Santos pôde finalmente cumprir o seu serviço militar como sargento-músico de primeira classe.

No período passado na corporação militar paraibana (mais longo do que o tempo de permanência em todas as cidades por onde passara até então), entre julho de 1944 e dezembro de 1945, Moacir Santos angariou grande respeitabilidade e estima entre seus companheiros de banda, seus superiores militares e a sociedade de João Pessoa. O abreviamento de sua obrigação cívica foi estimulado pela transferência do maestro Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara<sup>35</sup> para o Rio Janeiro em 1945, deixando

---

<sup>35</sup> Em atividade ininterrupta desde 1934, a Orquestra Tabajara foi criada nos moldes das *big-bands* norte-americanas e é considerada, ainda hoje, a mais famosa orquestra popular do Brasil. Animando bailes, festas e gafieiras, totaliza mais de 13 mil apresentações e centenas de gravações. O repertório é composto

vários postos de músicos vagos na *jazz-band* da Rádio PRI-4, Rádio Tabajara da Paraíba. Graças à mediação do amigo Aquilino Fernandes, filho do tenente-coronel Elias Fernandes, Moacir Santos deu baixa do serviço militar um pouco antes do prazo determinado pela lei e ingressou nos quadros da emissora como saxofonista tenor solista. Apesar de ainda não dominar as técnicas do arranjo musical – segundo seus critérios posteriores –, seu talento como arranjador e compositor de choros e valsas o levou a ser escolhido, por unanimidade, o novo regente da Jazz-Band Tabajara, e assim inserido no mecanismo de produção musical da indústria radiofônica e fonográfica.

Moacir Santos encontrou em João Pessoa aquela que viria a se tornar sua esposa e companheira de todos os momentos por mais de cinquenta anos. Cleonice Santos (João Pessoa, 1928 – Pasadena, 2010), filha de João Gonçalves da Silva e de Maria Gonçalves de Oliveira, dedicou ao compositor o amor, a atenção e os cuidados em todas as searas de sua vida, inclusive a de editora musical, representada por sua firma Cleonice Music, sediada na Califórnia. Foram apresentados um ao outro pelo trompetista José Barreto, colega da Banda da Polícia com quem Moacir dividia um quarto como moradia. Barreto, que veio a ser um de seus companheiros mais próximos, inclusive no Rio de Janeiro, onde também se estabeleceu posteriormente, namorava a irmã de Cleonice, o que facilitou o conhecimento entre a “deusa paraibana” (VMS, 1997) e Moacir. No intuito de conquistá-la, Moacir estrategicamente retomou a alcunha “Saxofonista Negro”, produzindo-se de acordo com o “título”. Conforme sua descrição, “usava camisa preta com botões brancos, roupa branca, blusa *slack*, sapato duas cores, chapéu Chile, perfume Promessa, quando eu passava era uma pinta arretada!” (Dep. MS 1992). O choro “Vaidoso” traz no título a alusão a essa característica do maestro,

---

tanto de clássicos do jazz e da canção norte-americana quanto de temas da música brasileira ([www.orquestratabajara.com.br](http://www.orquestratabajara.com.br), acesso em 19 jan. 2010). Ver, também, CORAÚCCI (2009) e ALBRICKER (2000).

sempre muito alinhado. Após o namoro e noivado, Moacir e Cleonice, sem a concordância da família Gonçalves, “fugiram” para se casar em Recife, no dia 15 de setembro de 1947. Após uma semana de lua de mel, retornaram a João Pessoa e Moacir retomou sua atividade de líder da orquestra da PRI-4 (VMS, 1997).

A Rádio Tabajara passava por mudanças de ordem política estadual que acarretaram na nomeação de José Ramalho para o cargo de diretor-geral da emissora. Segundo o relato de Santos (VMS, 1997), o então diretor agia autoritária e arbitrariamente, a exemplo da ocasião em que multou todos os músicos da orquestra quando esta se apresentou em uma festa particular usando o instrumental da *jazz-band*, pois não possuíam seus próprios instrumentos. O ocorrido foi noticiado pela imprensa local e Moacir Santos ficou exposto tanto às pressões do governo estadual quanto da oposição a este. Não encontrando mais ambiente para permanecer como diretor da orquestra, Moacir assentiu na proposta feita pelo governo – por intermédio do usineiro Renato Ribeiro, admirador de Santos – de sair de João Pessoa para um destino de sua escolha. Sem hesitar muito, declarou que iria para o Rio de Janeiro, provavelmente estimulado pela ótima repercussão da atuação da Orquestra Tabajara de Severino Araújo na então capital nacional. A festa de despedida do casal Santos na sede da fazenda do usineiro contou com a presença de toda a orquestra da rádio. Com apenas seis meses de casados, o casal deixou João Pessoa a bordo do navio Rodrigues Alves com destino ao Rio, fazendo uma escala em Salvador. Os músicos do Tabaris, quando souberam da presença de Moacir no navio, subiram a bordo para tentar convencê-lo a permanecer na Bahia. Cleonice, categoricamente, impediu-o de alterar os planos, e o Rodrigues Alves seguiu viagem levando o jovem casal para o sudeste do Brasil.