

CAPÍTULO 2

SUL MARAVILHA

2.1. Rio de Janeiro, Rádio Nacional

Enquanto o prático não vinha, fiquei admirando a vista do Rio do navio. Tive a impressão de estar num conto de fadas, numa cidade lendária feita de caixas brancas de fósforo, uma coisa que eu jamais tinha visto, como um sonho.

Moacir Santos, 1992

Moacir e Cleonice Santos foram recebidos no Rio de Janeiro, em 1948, pelo músico Lourival de Souza, saxofonista tenor da Orquestra Tabajara, que já estava avisado da chegada do casal. Foram morar no bairro do Engenho Novo e, apresentado por Lourival como uma “fera do saxofone” (VMS, 1997) aos maestros dos *dancings* da capital, Moacir conseguiu com facilidade a sua primeira colocação como clarinetista e saxofonista do Brasil Danças.

O enorme contraste entre o salário de maestro da Rádio Tabajara na Paraíba e o de músico instrumentista em uma casa noturna no Rio foi algo que chamou a atenção de Moacir. O ordenado de três mil cruzeiros (moeda corrente na época) era muito superior

ao de 850 cruzeiros que recebia em João Pessoa. Segundo Moacir, desde então, “não passei mais necessidades” (Dep. MS 1992)¹.

O ingresso de Moacir Santos na PRE-8, Rádio Nacional, no final de 1948 foi promovido por influência de políticos paraibanos. Em visita a Rui Rabelo, filho do criador da Água Rabelo² e a quem conhecia da Paraíba, foi estimulado (apesar de estar satisfeito no trabalho do *dancing*) a fazer uso da carta de apresentação que o então prefeito de João Pessoa, Osvaldo Pessoa de Albuquerque, havia lhe dado ao partir. A carta, destinada ao senador Rui Carneiro, representante do estado paraibano no Senado, resultou em uma outra carta endereçada a Gilberto de Andrade, então diretor da Rádio Nacional, “templo” da música popular à época e maior instrumento de interação entre as regiões do país. Sem ter conhecimento de seu conteúdo, Santos entregou a carta a um funcionário da rádio que se encarregou de levá-la ao diretor. Após breve momento de espera, o funcionário voltou e lhe disse: “Pois é, caboclo, se você é tudo o que diz essa carta, pode se considerar na Rádio Nacional!” (Dep. MS 1992). Ao ouvir essas palavras, Moacir Santos, com uma “sensação de calafrio confortante, como se estivesse descendo vertiginosamente do 22º andar [do prédio da RN, na Praça Mauá]”, disse para si mesmo em silêncio: “Eita, estou na Rádio Nacional!” (Dep. MS 1992).

No dia marcado para se apresentar, o rapazinho do Nordeste foi colocado à prova no estúdio diante dos maestros da rádio, de um microfone, de uma estante e de uma partitura. Ao sinal de um técnico, tocou no saxofone o “Urubu malandro” e outras coisas, além do choro “Inofensivo”, do conjunto de choros de sua autoria, bastante

¹ Nos estudos econômicos brasileiros, o problema da desigualdade salarial é abordado em perspectivas diversas. Sobre as diferenças regionais e a discriminação racial como variáveis que afetam a composição dos salários, ver CAMPANTE, CRESPO & LEITE, 2004.

² Medicamento fitoterápico de propriedades adstringente e antiinflamatória, muito popular no Nordeste e distribuído em todo o Brasil.

representativos do gênero e de suas ideias melódicas “sofisticadas” (Dep. MS 1992). O uso do adjetivo “sofisticado” é muito comum na fala de Moacir Santos e dá, em seu discurso, a ideia de oposição na qualificação de peças musicais pelo uso criativo de elementos de composição. Por enquanto, podemos definir o seu traço “sofisticado” nos originais contornos melódicos dos choros de sua juventude, como “Cleonix”, “Ricaom”, “De Bahia ao Ceará”, composto aos 17 anos³, além dos já citados “Anfibio” e “Vaidoso”, todos dos anos 40.

Exemplo 2 – ‘Cleonix’, choro

Exemplo 3 – ‘Ricaom’, choro

³ O volume do *Cancioneiro Moacir Santos: Choros e Alegria* (2005) traz parte da produção composicional de Santos na fase paraibana e na anterior. Os exemplos musicais aqui utilizados foram extraídos dessa publicação.

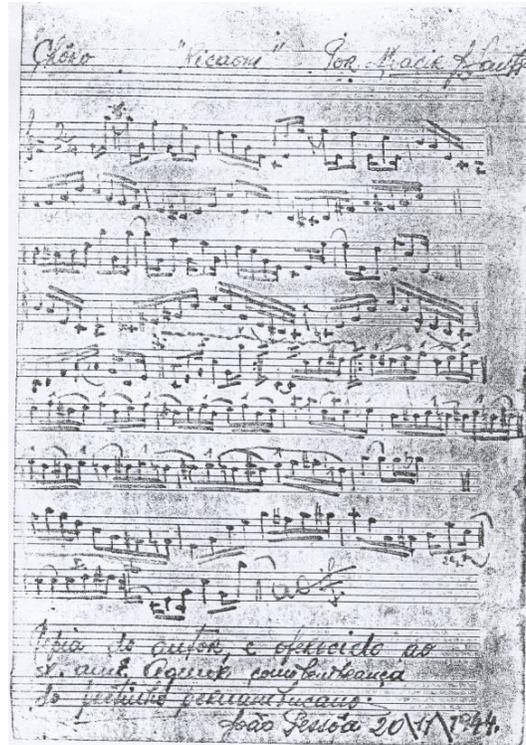


Ilustração 8 – Manuscrito de ‘Ricaom’, 1944. Acervo MS

Exemplo 4 – ‘De Bahia ao Ceará’, choro

Exemplo 5 – ‘Vaidoso’, choro

Ao ser indagado sobre o jovem músico recém-chegado, o Maestro Chiquinho relatou aos diretores da Rádio Nacional que Santos havia causado excelente impressão entre os que o ouviram, e ainda que se surpreenderam com a qualidade de sua música: “O teste foi para nós, Sr. Diretor. / Como assim? / Colocamos umas músicas para o rapaz e ele tocou tudo. Entretanto, ele colocou umas músicas para nós e nós não as tocamos” (Dep. MS 1992).

Moacir Santos foi contratado para integrar os quadros da emissora como instrumentista na *jazz-band* do Maestro Chiquinho, para a qual também fazia arranjos.

Em abril de 1949, Cleonice deu à luz o único filho do casal, Moacir Santos Jr. A notícia do nascimento de seu filho inspirou-lhe a composição “Kamba”, já impregnada

dos elementos de africanidade que mais tarde caracterizariam o seu estilo. No encarte do CD *Ouro Negro*, o compositor informa:

Essa [Kamba] foi composta logo que chegamos ao Rio, em homenagem ao nascimento de nosso filho. Cleonice estava na Maternidade Clara Basbaum, em Botafogo, e quando liguei para saber notícias, ele havia acabado de nascer. Comecei a cantar essa música no trem, a caminho do hospital. Nessa época, morávamos ao lado de um terreiro, ouvia frequentemente cantos de umbanda, mesmo que não quisesse...



Ilustração 9 – O ‘Trio Santos’, c. 1950. Acervo MS

No ambiente de produção efervescente da Rádio Nacional, Santos envolveu-se com as diferentes formações orquestrais da emissora. A Rádio Nacional mantinha em seu *staff* uma orquestra de *jazz*, uma orquestra de tango, regionais de choro, uma

orquestra de salão e uma orquestra sinfônica, entre outras formações. Apesar de ser considerada a Meca dos artistas nacionais de então, teve no maestro Radamés Gnattali um ferrenho crítico da situação salarial dos músicos lá empregados:

Eu não gosto nem de lembrar daquilo, era uma exploração desgraçada. Exploravam todos os músicos. Quem ganhava bem lá era a direção. Todo mundo rico, todo mundo tomando *whisky*... a Rádio Nacional era uma esculhambação. Não saía uma lei. Quando saía uma lei beneficiando os funcionários públicos, nós não éramos funcionários públicos. Aí saía outra lei e era sempre a mesma coisa... a qualidade das músicas da Rádio Nacional era porque eu fazia, o Leo [maestro Leo Peracchi] fazia, o Lyrio [maestro Lyrio Panicali] fazia. Nós éramos responsáveis por todas as coisas boas que se fazia por lá. A orquestra era boa, porque a Rádio Nacional funcionava como vitrine para aquele pessoal que ganhava pouco, mas ia fazer show fora⁴.

2.1.1. ‘O Dragão não Era Dragão’: estudos com Guerra-Peixe e Koellreuter

No meio de tanta música, Moacir Santos observava, intrigado, os arranjos dos maestros renomados e notava que o que ouvia estava relacionado com o que conhecia da quadratura da música popular e dos choros que compunha, mas os caminhos musicais que se mostravam eram diferentes. Informado pelo trompetista Chiquito de que o maestro César Guerra-Peixe estaria aceitando alunos, viu-se incentivado a se aproximar do compositor petropolitano e solicitar que este o aceitasse em sua classe. A centelha de estímulo modificou a postura do jovem músico de 23 anos em relação à profissão e ao alcance de sua música:

Agora, voltando a Guerra-Peixe, eu tinha verdadeira aversão ao estudo. Quando ouvia a palavra *diminuto*, Virgem Maria!! Isso era para mim uma palavra muito... muito científica... Eu

⁴ www.radamesgnattali.com.br, acesso em 25 jan. 2010.

pensava... diminuto... Ai, meu Deus!!! Aumentado... Tudo isso me soava muito tecnológico... Mas a ânsia de aprender era grande. Mas essa aversão que eu tinha desde a Paraíba até chegar na Rádio Nacional, já um compositor de choros, foi superada pelo afã de estudar. Então fui à casa do maestro. Ele morava na Lapa, e nessa época ele estava estudando com o Prof. Koellreuter aquelas coisas dodecafônicas, e me mostrou aquilo tudo. Logo no primeiro dia de aula eu perguntei a ele: ‘E eu vou entender dessas coisas, Guerra?’. E ele me respondeu: ‘Vai’. Logo eu percebi que o Dragão não era Dragão, e que diminuto e aumentado eram até coisas gostosas (risos gerais), e então me animei. Tomei tanto gosto em estudar, que quando o Guerra foi convidado para ir ao Recife, perguntei a ele com quem deveria continuar meus estudos, e fui para o Koellreuter⁵.

No contato com o professor alemão radicado no Brasil Hans Joachim Koellreuter (1915-2005), Moacir Santos levou um “banho de assuntos avançados na música, fui levado inevitavelmente a usar outros condimentos na música, outras combinações de som, estudei tanto que me tornei o assistente de Koellreuter quando ele se ausentava do Rio” (Dep. MS 1992).

Estabelecendo como meta tornar-se um músico mais completo em um espaço de cinco anos, a contar de 1948, Moacir Santos seguiu uma linha de aprendizado multidisciplinar, estudando simultaneamente com os professores Newton Pádua (o mentor de Guerra-Peixe), Assis Republicano, José Siqueira, Joaquina Campos, José Batista Siqueira, Radamés Gnattali e Paulo Silva:

Minha natureza é: gosto muito de estudar com mais de um professor. Quando estou ensinando, pois é de minha natureza estar bem fundamentado, quando eu disser uma coisa, é bem acertada, pois conheço várias opiniões, faço eliminações, comparo pontos de vista, vejo as particularidades, tenho

⁵ Depoimento de Moacir Santos concedido a Antonio Guerreiro de Faria Jr. (FARIA, BARROS & SERRÃO, 2007, p. 203-204).

habilitade e aptidão para guiar o aluno, mostro inclusive a minha opinião (Dep. MS 1992).

Ao cabo de três anos, e não de cinco, como inicialmente planejado, Moacir Santos pôde se apresentar como o músico completo que desejava ser. A maior prova do destaque que teve perante os colegas da Rádio Nacional foi quando, em 1951, o cantor, compositor, radialista e pesquisador de música popular Paulo Tapajós solicitou a ele que compusesse uma música para a versão carioca do programa Quando os Maestros se Encontram, cujo prefixo fora composto por Guerra-Peixe e pelo radialista e o compositor paulista Julio Nagib⁶ para o programa de mesmo nome na Rádio Nacional de São Paulo (Dep. MS 1992). Um arranjo sinfônico para “A Baixa do Sapateiro”, de Ari Barroso, e a “Melodia em Fá para trompa” foram as peças que o promoveram à posição de maestro da Rádio Nacional, tornando-o o primeiro (e talvez único) maestro negro da história dessa emissora, figurando entre os já estabelecidos nomes de ascendência italiana – Radamés Gnattali⁷, Lyrio Pannicali⁸ e Leo Perachi⁹.

2.2. São Paulo, TV Record

Ainda nos anos 50, Moacir Santos trabalhou por dois anos (1954-56) como diretor musical da TV Record em São Paulo, com a incumbência de renovar o ânimo da orquestra, àquela altura constituída em sua maioria por músicos mais idosos e já um tanto cansados. Moacir considerou a proposta como mais um desafio em sua carreira e

⁶ www.museudatv.com.br, acesso em 28 jan. 2010.

⁷ www.radamesgnattali.com.br, acesso em 28 jan. 2010.

⁸ www.dicionariompb.com.br, acesso em 28 jan. 2010.

⁹ www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/maestro/index.htm, acesso em 28 jan. 2010.

dedicou-se vigorosamente à nova função, para isso licenciando-se da Rádio Nacional durante o período. Segundo Santos, na capital paulista

A coisa se avultou tanto que impeliu o imortal cancionista do Nordeste, Luiz Gonzaga, a proferir encômios ao Maestro, quando estava presente num de seus programas, depondo que vinha assistindo de perto os passos de sua carreira musical, desde que chegara ao Rio de Janeiro (VMS, 1997).

Em São Paulo, Santos reencontrou Guerra-Peixe, que à ocasião estava radicado nesse estado, empreendendo pesquisas de campo sobre as manifestações musicais tradicionais do interior paulistano¹⁰. O contato com o maestro, a quem seguiu “como um farol me inspirando com sua tenacidade nos estudos e sua energia incansável para criar coisas” (Dep. MS 1992), trouxe para Moacir Santos, além do cabedal teórico, a influência do ideal andradeano de valorização do material popular na construção de uma linguagem artística própria. Baseada em declarações do compositor, presumo que a proximidade com Guerra-Peixe – e a adesão deste à linha musicológica de Mário de Andrade (Cf. FARIA JR., 1997 e ARAÚJO, 2007) – tenha concorrido também para o seu questionamento sobre construção e definição de identidade musical, objeto de sua pretensão ao compor:

Modesto, silencioso (mas sempre sorridente), Moacir Santos é hoje um dos mais importantes nomes da música popular brasileira. Durante muito tempo, nas diversas atividades que tinha, Moacir trabalhou duramente na pesquisa da música negra, estudando, compondo, etc. Dividindo o seu trabalho entre a música erudita e a música popular, procurou na corrente negra o grande caminho para ambas em nosso País. É ele mesmo quem diz – “o ideal é que achemos o caminho que fará correrem juntas

¹⁰ As viagens de pesquisa de Guerra-Peixe ocorreram durante suas estadias em Pernambuco (1949 a 1952) e em São Paulo (1953 a 1961) (ARAÚJO, 2007).

as idéias instrumentais e harmônicas dos europeus e o espírito e o ritmo africano”¹¹.

A resposta de Moacir à pergunta, no depoimento ao MIS, sobre se desejava se tornar um compositor erudito, é esclarecedora no tocante à sua forma de perseguir o ideal acima declarado:

Quero fazer, mas sou da música popular. Acho que é uma ventura o músico erudito ter sido de origem popular porque eu acredito que ele é mais completo do que aquele que é de formação exclusivamente em música de concerto. Tem uma linguagem, uma sutileza na música popular. (...) Quanto mais preparo o músico tiver nas técnicas de composição será melhor sucedido, avaliado com maior peso. É necessário inspiração e técnica. Apenas um, é como um pássaro com apenas uma asa (Dep. MS 1992).

Ser da música popular e não negá-lo demonstra, em Moacir Santos, o grau de consciência com que utilizava, em seu trabalho de compositor, todas os recursos de que dispunha¹².

Findo o contrato com a TV Record, Moacir Santos retornou ao Rio de Janeiro e reassumiu suas funções na Rádio Nacional. No acervo da emissora, estão relacionados 372 arranjos assinados pelo compositor no período em que lá trabalhou¹³.

¹¹ *Música de Ritmo e Paixão*. matéria jornalística s.n., s.d. (provavelmente década de 60), reproduzida em *Coisas: cancionero Moacir Santos*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005, p. 6.

¹² A resposta também vai ao encontro da análise de José Miguel Wisnik no ensaio “Machado Maxixe: o caso Pestana” sobre o conto “Um homem célebre”, de Machado de Assis (*Várias Histórias*, 1896), em que examina com acuidade literária o impasse artístico vivido pelo personagem Pestana na mira da glória a alcançar, não por suas famosas e alegres polcas compostas e consumidas aos montes, e sim por um resultado erudito em suas composições idealizado nos modelares compositores europeus, e jamais alcançado. O texto enfatiza a pertinente discussão sobre a “nossa velha e conhecida disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo” (WISNIK, 2004, p. 18).

¹³ www.mis.rj.gov.br/consulta_PorArranjador.asp?letra=m, acesso em 13 abr. 2010.

Paralelamente ao trabalho na rádio, Moacir Santos foi diretor musical da revista *Entrou de Gaiato*, do comediante Colé, no Teatro Recreio, assistente de Ari Barroso, quando este era diretor da filial carioca da Fábrica de Discos Rozenblit e maestro das orquestras da gravadora Copacabana (VMS, 1997).

2.3. Anos 60

2.3.1. O Professor da Bossa-Nova

A década de 60 foi um período profícuo¹⁴ para Moacir Santos. O Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Guanabara conferiu-lhe o diploma de Músico do Ano em 1960, por sua relevante atuação como arranjador, instrumentista e compositor de trilhas sonoras. No auge da movimentação em torno da bossa-nova, Moacir Santos destacou-se como professor de inúmeros personagens do movimento musical carioca, como Nara Leão, Baden Powell, Sérgio Mendes, Carlos Lyra, Oscar Castro Neves, Roberto Menescal, Dori Caymmi, João Donato, entre outros. Na lista de seus alunos à época, constam também os cantores Nelson Gonçalves, Pery Ribeiro, Carlos José, as integrantes do Quarteto em Cy, Quartera (integrante do grupo Os Cariocas), Luiz Claudio de Castro, os instrumentistas Paulo Moura, Darcy da Cruz, Mauricio Einhorn, Geraldo Vespar, Chiquito Braga, Elias Ferreira, Mestre Marçal, Dom Um Romão, Chico Batera, Edmundo Maciel, Julio Barbosa, Raul de Souza, Bola Sete, Taranto Baixista, Dido Gebara, Antonio Cantuária e o casal Aírto Moreira e Flora Purim (CASTRO, 1990; GOMES, 2008).

¹⁴ Ver descrição detalhada das atividades de Moacir Santos nesse período em João Marcelo Zanoni GOMES, 2008, e cronologia constante do *Cancioneiro MS*, 2005.

O depoimento de Baden Powell resume as peculiaridades de sua maneira de ensinar:

Todos os músicos profissionais, naquela época, iam estudar música “superior” com ele. Era um professor sensacional, meio metafísico, explicava a harmonia, os intervalos entre as notas, as dissonâncias, usando como exemplo as estrelas. Fui estudar com ele essas “sabedorias”, ficamos muito amigos e por causa dessa amizade ele começou a me mostrar as composições que fazia no piano e não mostrava a ninguém. Tocava para mim as músicas e dizia: “– Olha essa coisa que eu fiz, escuta essa outra coisa”. As composições não tinham nome, foi então que ele resolveu batizá-las de “Coisa nº 1”, “Coisa nº 2” etc.¹⁵.

Descrições similares foram feitas também por outros ex-alunos entrevistados para esta pesquisa¹⁶.

O uso da expressão “música superior” por Baden Powell pode sugerir que os participantes do movimento dispunham de reduzido grau de informação teórica, observadas as exceções à regra; o próprio Moacir informou que “muitos queriam estudar, mas grande parte era negligente, não produziam muito, [estudar comigo] era uma coqueluche na época” (Dep. MS 1992). Existe uma discussão sobre a legitimidade do epíteto “Patrono da Bossa-Nova”, cunhado por Ricardo Cravo Albin¹⁷ para Moacir Santos e mencionado também pelo compositor (Deps. MS 1992 e 2005). Gomes (2008) pretende que a expressão não é aplicável ao compositor, cuja obra, segundo ele, não apresenta traços da estética bossa-novista. Sugere, sem concluir, que a tendência a

¹⁵ Encarte do CD *Ouro Negro* (MP,B/Universal, 2001).

¹⁶ As cantoras e arranjadoras Cynara e Cybele – integrantes do Quarteto em Cy, em cujo primeiro LP, “Quarteto em Cy” (Forma, 1964) gravaram “Naná” com arranjo e participação de Moacir Santos no trombone) –, o cantor Luiz Cláudio, o saxofonista Teco Cardoso, o contrabaixista Eduardo Del Signore e o pianista Rique Pantoja, os dois últimos radicados em Los Angeles, participantes, portanto, de um convívio mais recente com o compositor.

¹⁷ *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*, apud FRANÇA, 2007.

qualificar a bossa-nova como uma música “sofisticada”, de harmonias “elaboradas”, pode ter a ver com a orientação recebida pelo grupo de alunos de Moacir, que, ex-aluno e assistente de Koellreuter nos anos 60, fazia a ponte entre os ensinamentos do mestre alemão e os músicos do ambiente popular. Observo, contudo, que a atuação pedagógica de Moacir efetivamente influenciou esse grupo e contribuiu para adensar a qualidade de sua produção, não tendo se restringido a um modismo da época. O melhor exemplo dessa influência está nos Afro-sambas, conjunto de temas modais compostos por Baden Powell a partir dos exercícios de composição sobre os modos gregos que Moacir aplicava em seus cursos, segundo depoimento do violonista¹⁸. Os Afro-sambas consolidaram a parceria de Baden e Vinicius de Moraes, a quem Moacir Santos foi apresentado e de quem tornou-se, ele mesmo, parceiro musical no LP “Elizeth interpreta Vinicius, com arranjos de Moacir Santos” (Copacabana, 1963) da cantora Elizeth Cardoso.

O apartamento 703 da rua Antonio Mendes Campos, 57, no bairro da Glória, endereço da família Santos, era assiduamente frequentado pela turma da bossa-nova, fosse como alunos ou parceiros. Moacir Santos Jr., lembrando sua infância, evoca as tardes musicais passadas com Vinicius de Moraes, Baden Powell, Nara Leão e tantos outros, “vejo-os falando sobre música, compondo, experimentando acordes e lembro-me de servir aos convidados os camarões fritos e petiscos que a minha mãe lhes preparava. Era como se fizessem parte da família”.¹⁹ Moacir Jr. comenta ainda que seu pai, apesar de muito rigoroso na atividade profissional, tinha uma habilidade muito grande ao corrigir o erro de um músico com quem estivesse trabalhando ou algum aluno, de maneira a não constranger ninguém (Dep. MS Jr. 2009).

¹⁸ Em entrevista ao jornal O Globo em março de 2000 in *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*, disponível em www.dicionariompb.com.br/baden-powell/biografia, acesso em 09 set. 2009.

¹⁹ Depoimento de Moacir Santos Jr. concedido para esta pesquisa, doravante Dep. MS Jr. 2009.

O caderno de aulas²⁰ do violonista e ex-aluno Carlos Gomide informa sobre o programa que Moacir Santos adotava em suas aulas, em 1963. O programa previa:

- 1) solfejo e arte.? (incompreensível)
- 2) Violão
- 3) Ritmos MS
- 4) Contraponto
- 5) Piano
- 6) Leitura (15 min)

O caderno contém anotações introdutórias sobre intervalos, divisão rítmica, claves, história da música, modos litúrgicos (autênticos e plagais) e contraponto de 1ª a 5ª espécies. Traz ainda exercícios de análise harmônica e contrapontos para a Allemande da “Partita para flauta solo”, para o Allegro da “Sonata em Dó maior para flauta e contínuo”, ambas de J.S Bach, e para a canção “Gente humilde”, de Garoto, além de exercícios rítmicos baseados nos “Ritmos MS”.

2.3.1.1. Ritmos MS

Os Ritmos MS fazem parte de uma metodologia desenvolvida por Moacir Santos para o aprendizado do grupo de músicos que o procurava em busca de ensinamentos

²⁰ Material cedido por Carlos Gomide exclusivamente para esta pesquisa.

teóricos (Dep. MS 2005). Trata-se de pequenos padrões rítmicos que, combinados entre si, resultam em soluções rítmicas na a criação de motivos ou temas melódicos.

2.3.1.1.1. Ritmos MS no Caderno de um Aluno

Os exemplos abaixo, reproduzidos do caderno de aulas de Carlos Gomide, mostram uma graduação progressiva na combinação dos Ritmos MS. O compositor acrescenta a informação de que essas combinações também associavam células pares a células ímpares e quiáteras num nível mais avançado do material (Dep. MS 2005).

The image displays five rhythmic patterns, labeled 1 through 5, in 2/4 time. Each pattern consists of a sequence of eighth notes on a five-line staff. Pattern 1 is a simple eighth-note sequence. Pattern 2 introduces a dotted eighth note. Pattern 3 introduces a dotted quarter note. Pattern 4 introduces a dotted eighth note and a dotted quarter note. Pattern 5 introduces a dotted eighth note, a dotted quarter note, and a quarter note.

Below these are five examples of combinations of these patterns in 3/4 time, each starting with a circled number 1-5. The combinations are shown as sequences of notes on a five-line staff. The first example (1) is a simple eighth-note sequence. The second example (2) shows a sequence of eighth notes with a dotted eighth note. The third example (3) shows a sequence of eighth notes with a dotted quarter note. The fourth example (4) shows a sequence of eighth notes with a dotted eighth note and a dotted quarter note. The fifth example (5) shows a sequence of eighth notes with a dotted eighth note, a dotted quarter note, and a quarter note.

At the bottom, there are four boxes containing circled numbers representing cell groupings:

- Box 1: (1 2) over (2 1)
- Box 2: (1 2) | (2 1)
- Box 3: (1 3) over (3 1)
- Box 4: (1 3) | (3 1)

Exemplo 6 – Ritmos MS

A) ② ③ ③ ② ③ ② ② ③ ② ⑤ ⑤ ② ⑤ ② ② ⑤

B) ③ ② ② ③ ② ③ ③ ② ③ ④ ④ ③ ④ ③ ③ ④

C) ② ④ ④ ② ④ ② ② ④ ⑤ ② ② ⑤ ② ⑤ ⑤ ②

D) ④ ② ② ④ ② ④ ④ ② ④ ③ ③ ④ ③ ④ ④ ③

Exemplo 7 – Indicação para combinação dos Ritmos MS

③ ① | ① ③

② ① | ① ②

Exemplo 8 – Exercícios de combinação dos Ritmos MS

① ② ③ ④ ⑤

① ② ③ ④ ⑤

② ① ③ ④ ⑤

③ ② ④ ⑤ ①

④ ③ ⑤ ① ②

⑤ ④ ① ② ③

Sempre em 2/4 →

① ②	① ③
② ①	③ ①
① ③ ② ①	① ③ ③ ①

Handwritten musical notation on three staves. The first staff is marked with a circled '13'. The second staff is marked with a circled '31'. The third staff is marked with a circled '131'. Below the staves, there is a list of numbers: FAZER: 31-13, 21-12, 14-41, 41-14, 15-51, 41-14, 51-15.

RITMOS MS - NOVAS COMBINAÇÕES

Handwritten musical notation on six staves. The title "RITMOS MS - NOVAS COMBINAÇÕES" is written at the top. Each staff has a circled number above it: 333333, 444444, 333333, 444444, 333333. The notation consists of rhythmic patterns of notes and rests. At the bottom, it says "FIM DA SÉRIE D."

Ilustrações 10, 11 e 12 – Fac-símiles do caderno do aluno Carlos Gomide com os Ritmos MS, 1963. Acervo Carlos Gomide

2.3.1.1.2. Ritmos MS nas Composições da Bossa-Nova

Moacir Santos talvez tenha sido um dos primeiros professores de música no Brasil a aplicar uma sistematização de recursos didáticos adaptada à esfera do músico popular. Na obra de alguns de seus ex-alunos expoentes da bossa-nova, verifica-se que, ritmicamente, muitos de seus temas aludem aos Ritmos MS. Alguns exemplos:²¹

Exemplo 9 – Ritmos MS 1 e 3 em ‘Barquinho’, de Menescal e Bôscoli

Exemplo 10 – Ritmo MS 1 e 2 em ‘Rio’, de Menescal e Bôscoli

²¹ Exemplos extraídos de *Songbooks da Bossa-Nova* (CHEDIAK, s.d.).

Dm7 Am7

5 Dm7 Am7 Dm7

Exemplo 11 – Ritmo MS 3 em ‘Berimbau’, de Baden e Vinicius

Am7 D7(9) Bm7 E7(9) Am7 D7(9) Bm7 E7(9) Am7 D7(9) Bm7 E7(9) Am7 D7(9)

8 Gm7 C7(9) F7M F6 ¹ Bm7(b5) E7(b9) Am7 D7(9) Bm7 E7(9) ² Bm7(b5) E7(b9)

Exemplo 12 – Ritmo MS 2 variado em ‘Amazonas’, de João Donato e Lysias Ênio

F7M Gm7 C7(9) Am7 D7(9) Bbm7 Eb7(9)

5 Am7 D7(b9) Gm7 C7(b9) Am7(11) Ab7(#11) Gm7(11) Gb7(#11)

Exemplo 13 – Ritmos MS 2 e 4 em ‘Baiãozinho’, de Eumir Deodato

2.3.1.1.3. Ritmos MS nas Composições de Moacir Santos

Os Ritmos MS também foram aplicados por Santos em suas próprias composições, a exemplo de “Coisa nº 10”, “Coisa nº 4” e “Coisa nº 5 – Nanã”:

Musical score for Exemplo 14, showing a piano accompaniment in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo 14 [faixa 1] – Ritmo MS 1 em ‘Coisa nº 4’

Musical score for Exemplo 15, showing a piano accompaniment in 2/4 time. The right hand has a melodic line with various chords. The left hand has a rhythmic pattern of eighth notes. Chords are labeled: C⁶, C^{7M}, D⁷⁽⁹⁾, G⁷⁽¹³⁾, G^{m7}, C⁷⁽⁹⁾, F^{7M}.

Exemplo 15 [faixa 2] – Ritmos MS 2 e 4 em ‘Coisa nº 10’

The image displays a musical score for two systems. The first system includes a Trombone part (bass clef) and a Percussion part (drum clef). The second system begins with a measure number '5' above the Trombone staff and continues with both parts. The Trombone part consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the Percussion part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents.

Exemplo 16 [faixa 3] – Ritmo MS 2 (percussão) em ‘Coisa nº 5’

2.3.2. O Samba-Jazz, o Beco das Garrafas

Em contraste com os tempos atuais de grande competitividade e pouca oferta de trabalho formal para o músico profissional, os anos 60 proporcionaram aos instrumentistas um campo fértil para o exercício diário de suas funções. Na roda-viva da atividade profissional, os repertórios que tocavam eram regularmente renovados nas sessões de que faziam parte, fosse nos estúdios de gravação, nas casas noturnas ou nas orquestras de cassinos e de rádio. Muitos dos grupos contavam, frequentemente, com a participação dos mesmos músicos.

O trompetista Julio Barbosa (Nova Friburgo, 1926), que integrou o elenco original do LP *Coisas* e foi também aluno de Moacir Santos, serve de referência para a descrição da atividade profissional da época: era músico contratado da gravadora Odeon na parte da manhã e pela Philips à tarde; à noite tocava no Copacabana Palace na orquestra de Moacir Silva, com Chaim Lewak (pianista de *Coisas*) e na Orquestra Tabajara na TV Rio; e era, ainda, músico contratado da Rádio Mayrink Veiga, além de

liderar o conjunto 7 de Ouros com o cantor Wilson Simonal. Julio Barbosa informa que a contratação de músicos na época era feita no Ponto dos Músicos, na Praça Tiradentes, onde eram selecionados pela competência e pelo grau de leitura. A qualidade técnica instrumental era uma das principais exigências dos contratantes, diretores de gravadora e maestros²².

Nesse mercado aquecido, os músicos eram bem tarimbados e tinham o reconhecimento dos colegas, a exemplo do diploma de Músico do Ano conferido a Moacir Santos pelo Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Guanabara (Rio de Janeiro) e pela União dos Músicos do Brasil, em 1960. A célebre frase pronunciada por Vinicius de Moraes no “Samba da bênção” traduz poeticamente a versatilidade de Santos: “A bênção, maestro Moacir Santos, que não és um só, és tantos, como o meu Brasil de todos os santos, inclusive meu São Sebastião” (Baden Powell-Vinicius de Moares, 1962).

Na efervescência musical da época, os profissionais atuantes nos mercados do Rio de Janeiro e São Paulo trocavam informações entre si e compartilhavam concepções estéticas. No circuito noturno dos *night-clubs* e *boites* de Copacabana, em especial o Beco das Garrafas²³, os músicos mais aficionados do *jazz* vinham fazendo, desde os anos 50, a conexão entre as linguagens de mercado – como o samba-canção e a bossa-nova – e a linguagem jazzística. Os pontos de encontro na noite eram favoráveis à

²² Comunicação pessoal de Julio Barbosa, exclusiva para esta pesquisa, doravante Dep. JB, 2008.

²³ O roteiro musical de Copacabana incluía, entre outras, as boates Vogue, Plaza, Drink, Fred’s, Arpège, Sacha’s, Havaí, os salões do Copacabana Palace, além das situadas no referido “Beco das Garrafas”, como o Club 36, Bottle’s, Baccará e Little Club. MARIA, Antônio. “Roteiro de Copacabana”, in *Pernoite – Crônicas*, p. 45, apud SARAIVA, 2007, p. 24.

aproximação entre músicos e produtores fonográficos, da qual resultaram inúmeros títulos instrumentais da discografia da época²⁴. SARAIVA (2007, p. 24-25) informa que

Muitos músicos circulavam de boate em boate, às vezes na mesma noite tocavam em duas ou três. Este circuito de boates era um importante mercado de trabalho onde se misturavam músicos experientes e iniciantes, e onde se trocavam experiências a partir das “canjas” e “jam sessions”. Era o lugar de experimentações, além de mercado também pelos modismos, pela música de entretenimento.

Ainda segundo SARAIVA (2007), a influência do *jazz* no ambiente musical daquela fase estava também relacionada à continuidade da política de boa vizinhança norte-americana, que propiciou a vinda ao Brasil de grandes nomes do *jazz*, como Tommy Dorsey (1951), Dizzie Gillespie (1956), Louis Armstrong (1957), Nat King Cole (1959). Em 1961, o American Jazz Festival, realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo, trazia no elenco, entre outros, o flautista Herbie Mann e o saxofonista Coleman Hawkins (1961) (Castro, 1990). A introdução dos elementos de “modernidade” do *jazz* na música popular brasileira – acordes alterados, formações instrumentais, improvisação, liberdade na condução rítmica – também foi favorecida pela mediação de críticos musicais, como Jorge Guinle, José Sanz, Luiz Orlando Carneiro e Paulo Brandão, programadores de rádio como os radialistas Paulo Santos e Myrso Barroso, com os respectivos programas Em Tempo de Jazz, veiculado pela Rádio MEC desde 1946, e Festival de Jazz, transmitido pela Rádio Mayrink Veiga, e formadores de opinião como os colunistas Sérgio Porto e Lúcio Rangel. Abrindo espaço para a improvisação e experimentação, os instrumentistas seguiam uma linha de expressão

²⁴ Cito como exemplo os grupos Bossa Três, Sexteto Bossa Rio, Copa 5, Os Cobras, 7 de Ouros, Som Nove, Jongo Trio, Samba Trio, Tamba Trio, Os Copacabanas, entre outros.

musical mais individualizada, em que ficavam patentes as novas ideias na criação de composições e arranjos. O resultado mais evidente dessa troca de influências foi o surgimento do gênero instrumental *samba-jazz*, praticado por trios, quartetos, quintetos e sextetos, sobretudo no circuito das casas noturnas de Copacabana, no Rio de Janeiro.

Entre os músicos que circulavam nas *jam-sessions* de Copacabana estavam os pianistas Johnny Alf, Luiz Eça, Tenório Jr., João Donato, Dick Farney, Newton Mendonça, Sacha Rubin, Tom Jobim, Luiz Carlos Vinhas, Sérgio Mendes, Chaim Lewak, Fats Elpidio, Osmar Milito, Don Salvador, Eumir Deodato; os bateristas Milton Banana, Dom Um Romão, Edison Machado, Hélcio Milito, Wilson das Neves, Airtó Moreira, Chico Batera; as cantoras Sylvinha Telles, Leny Andrade, Nara Leão, Dulce Nunes, Flora Purim, Elis Regina, e as integrantes do Quarteto em Cy; os cantores Agostinho dos Santos, Pery Ribeiro, Jorge Ben e Wilson Simonal; os contrabaixistas Tião Neto, Otávio Bailly, Sérgio Barroso e Edson Lobo; os trombonistas Astor Silva, Raul de Souza, Edmundo Maciel e Edson Maciel; os saxofonistas Jorginho, J. T. Meirelles, Moacyr Silva, Paulo Moura, K-Ximbinho, Zé Bodega, Juarez Araújo, Dulcilando Pereira (Macaé), Victor Assis Brasil e Aurino Ferreira; os violonistas Bola Sete, João Gilberto, Durval Ferreira, Oscar Castro Neves, Edu Lobo, Carlos Lyra, Roberto Menescal e Baden Powell; os trompetistas Maurílio, Pedro Paulo, Formiga e Julio Barbosa; os flautistas Bebeto Castilho e Copinha; os gaitistas Mauricio Einhorn e Rildo Hora, e outros (CASTRO, 1990; SARAIVA, 2007). Muitos desses personagens estavam relacionados a Moacir Santos, fosse como alunos, parceiros ou colegas de estúdio.

Contudo, Moacir Santos não era um frequentador da cena boêmia carioca como seus parceiros musicais, a exemplo de Baden Powell e Vinicius de Moraes. Respeitando

a sua própria natureza física e mística, evitava as noitadas para não perder a concentração em seu objetivo primordial naquele momento, o de se lançar como compositor.

Baden estava em qualquer ambiente. Vinicius, Tom, Luiz Eça eram boêmios. Eu não fui boêmio. Eu era muito conservador, muito agarrado com os assuntos filosóficos, teosóficos e coisas místicas, e sem querer me afastar, vamos dizer assim, como uma espécie de receio de perder o céu, eu me afastava simplesmente porque eu sabia, como que, um santo que não vai tomar uma cachaça, ele sabe que se ele tomar aquela cachaça, ele vai perder os poderes mágicos que tem. Então era assim que eu fazia, mas é porque é aquilo, eu sabia que eu tinha na minha mão algum poder mágico de compor, se eu entrasse no campo da boemia, porque eu sei o gosto, se eu entrasse ali eu não iria produzir, embora Baden e Vinicius produzissem, acho que é mais uma questão da natureza da pessoa (Dep. MS 1992).

O fato de não frequentar a boemia musical não impediu, porém, que sua composição “Nanã” estivesse entre as mais tocadas e gravadas nos discos deste período da música popular brasileira. Além de constar no já citado LP *Sergio Mendes & Bossa Rio – Você ainda não ouviu nada!*, “Nanã” abre o LP *Edison Machado É Samba Novo* (LP CBS, 1965 / CD Sony, s.d.), do baterista Edison Machado. O trompetista Julio Barbosa rememora um episódio revelador da personalidade de Santos, ocorrido durante as sessões de gravação para esse LP, do qual Moacir participou também como instrumentista, tocando saxofone barítono: o baterista Edison Machado havia convidado Moacir Santos, Eumir Deodato, J.T. Meirelles e Paulo Moura para fazerem os arranjos do disco. Todos levaram arranjos muito bons, à exceção, na avaliação de Edison Machado, de Moacir, que havia feito algo simples e muito “comercial” para “Nanã”, no que foi criticado pelo baterista. Tratava-se, afinal, do primeiro disco solo das “baquetas

explosivas da Bossa”²⁵. Moacir ficou amuado e refez o arranjo, que, de tão arrebatador, ganhou a primazia de abrir “explosivamente” o LP, realçando as habilidades do baterista na vigorosa introdução polirrítmica e o solo de Raul de Souza, ao trombone (Dep. JB, 2008). Do LP constam ainda “Coisa nº 1”, com arranjo de Paulo Moura, e “Se você disser que sim” e “Menino travesso”, parcerias de Moacir Santos e Vinicius de Moraes

Em meio a tanta efervescência, era chegado o momento de Moacir apresentar suas ideias musicais autorais e configurar a sua marca no cenário de então. Para isso, encontrou suporte material e estímulo artístico em Roberto Quartin e Wadih Gebara, que, além de produtores fonográficos da Forma, haviam sido seus alunos.

O pequeno selo Forma, de Wadih Gebara e Roberto Quartin, ao lado do selo Festa, da gravadora Elenco e da Copacabana Records, opunha-se comercial e esteticamente à produção das grandes companhias de discos como a Philips, a Odeon, a RCA e a CBS, em que o sucesso de venda de seus lançamentos era assegurado de antemão pela difusão massificada do repertório de boleros, rocks, twists, sambas-canções, guarânias e tangos argentinos. Os produtores Roberto Quartin e Aloysio de Oliveira, da Forma e da Elenco, respectivamente, tinham como ideal a promoção e a inserção no mercado de músicos ainda desconhecidos ou de pouca projeção. A Elenco foi responsável pelo lançamento da grande maioria dos artistas da bossa-nova, e em 1963 inaugurou o seu catálogo com o álbum *Vinicius & Odete Lara*, com arranjos de Moacir Santos. A Forma, “com a proposta de ser a maior, melhor, mais chique, mais caprichosa e mais elegante gravadora de sua época” (*apud* Gomes, 2008) constituiu,

²⁵ Alcinha conferida a Edison Machado por Târik de Souza e Nana Vaz em “As baquetas explosivas da Bossa”, *apud* Gomes, 2008, p. 48. Disponível em: www.clubedejazz.com.br/jazzb/jazzista_exibir.php?jazzista_id=268.

entre 1963 e 1968, um catálogo de 18 títulos. Com capas luxuosas ilustradas por pinturas a óleo, a Forma apresentou ineditamente ao público o trabalho de compositores e instrumentistas como Eumir Deodato (*Inútil Paisagem*, 1964), Baden Powell e Vinicius de Moares (*Afro-Sambas*, 1966), Victor Assis Brasil (*Desenhos*, 1966). A Forma, pela originalidade de sua proposta artística era, portanto, o selo mais adequado à feitura e lançamento do primeiro LP de Moacir Santos, o saudado *Coisas*, em 1965.