



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LUCAS ZANGIROLAMI BONETTI

MOACIR SANTOS *GHOSTWRITER*: A COMPOSIÇÃO DE TRILHAS
MUSICAIS NO PERÍODO NORTE-AMERICANO

*MOACIR SANTOS GHOSTWRITER: THE COMPOSITION OF FILM
SCORES IN THE NORTH-AMERICAN PERIOD*

CAMPINAS

2018

LUCAS ZANGIROLAMI BONETTI

MOACIR SANTOS *GHOSTWRITER*: A COMPOSIÇÃO DE TRILHAS
MUSICAIS NO PERÍODO NORTE-AMERICANO

*MOACIR SANTOS GHOSTWRITER: THE COMPOSITION OF FILM
SCORES IN THE NORTH-AMERICAN PERIOD*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de concentração Música: Teoria, Criação e Prática.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, in the field of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADOR: PROF. DR. CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
LUCAS ZANGIROLAMI BONETTI, E
ORIENTADO PELO PROF. DR. CLAUDINEY
RODRIGUES CARRASCO.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2013/23992-9

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B641m Bonetti, Lucas Zangirolami, 1989-
Moacir Santos ghostwriter : a composição de trilhas musicais no período norte-americano / Lucas Zangirolami Bonetti. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Claudiney Rodrigues Carrasco.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Santos, Moacir, 1926-2006. 2. Trilha musical. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Moacir Santos ghostwriter : the composition of film scores in the north-american period

Palavras-chave em inglês:

Santos, Moacir, 1926-2006

Film music

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Claudiney Rodrigues Carrasco [Orientador]

Andrea Ernest Dias

Paulo José de Siqueira Tiné

Carlos Gonçalves Machado Neto

Cintia Campolina de Onofre

Data de defesa: 28-02-2018

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

LUCAS ZANGIROLAMI BONETTI

ORIENTADOR(A): PROF. DR. CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO

MEMBROS:

1. PROF. DR. CLAUDINEY RODRIGUES CARRASCO
2. PROFA. DRA. ANDREA ERNEST DIAS
3. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
4. PROF. DR. CARLOS GONÇALVES MACHADO NETO
5. PROFA. DRA. CINTIA CAMPOLINA DE ONOFRE

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA DA DEFESA: 28/02/2018

Dedico este trabalho à memória de Moacir Santos, fonte inesgotável de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao professor e orientador deste e de outros trabalhos, Ney Carrasco, por sua plena confiança.

À FAPESP pelo financiamento indispensável e inestimável, nos processos nº 2012/11195-4 (mestrado), 2013/23992-9 (doutorado) e 2015/03111-3 (BEPE).

Aos meus pais, Gilberto Bonetti e Rose Zangirolami, com quem sempre pude contar.

À Randal Johnson, pela incrível recepção e fundamental ajuda durante o estágio de pesquisa na UCLA, e também ao grande amigo Schuyler Dunlap Whelden, pelo apoio e inúmeras colaborações.

À Moacir Santos Jr. e Stephanie Santos, pelo acolhimento e pela preciosa ajuda.

À Douglas Berti, por sua fenomenal assistência com as partituras, em atentas e precisas revisões e transcrições musicais.

À Bianca Jo, pelo companheirismo e inspiração durante quase dois anos, que ajudaram a tornar esse trabalho uma realidade. E também à Olívia, por suavizar nossa trajetória com felicidade e amor.

À Andrea Ernest Dias, Cacá Machado, Paulo Tiné, Cintia Onofre, Martin Eikmeier, Thais Lima Nicodemo, Nelson Pinton, Zé Alexandre Carvalho, Budi Garcia e Eduardo Paiva, por aceitarem fazer parte das bancas de monografia, qualificação e defesa, que resultaram em valiosas sugestões e críticas.

Aos amigos, Renan Paiva Chaves, Daniel Tápia, Andre Checchia, Maurício Figueiredo, Carol Leão, Pedro Ghoneim, Kira Pereira, Nelson Pinton, Luiz Roveran, Edu Hebling e demais integrantes do Grupo de Pesquisa em Música e *Sound Design* Aplicados à Dramaturgia e ao Audiovisual.

Aos músicos que iniciaram as pesquisas acadêmicas sobre a vida e obra de Moacir Santos antes de mim, e que foram muito solícitos a meus questionamentos: Andrea Ernest Dias, João Marcelo Zanoni Gomes, Gabriel Improta, Alexandre Vicente e Sergio Gaia Bahia.

Aos professores do Instituto de Artes da UNICAMP, que tiveram papel fundamental na minha formação como pesquisador, com destaque especial para Paulo Tiné e Rafael dos Santos, dentre tantos outros.

Aos funcionários do Instituto de Artes, especialmente os da Secretaria de Pós-Graduação e do Dprod, que sempre ajudaram em todos os momentos.

À todas as pessoas que concederam maravilhosas entrevistas e depoimentos, tanto formais quanto informais: Moacir Santos Jr., Mario Adnet, Zé Nogueira, Paul Smith, Lalo Schifrin, Curt Berg, Nailor “Proveta”, Carlos Alberto Oliva “Pollaco”, Gary Wood, Gary Foster, Mark Levine, Sanifu Hall, Ray Pizzi, Chuck Wike, Patrick McLaughlin, Dean Christopher, Sharon Bercutt, Kurt Rasmussen, Rique Pantoja, Mike Shapiro, Afonso Claudio e Edson Natale.

À Vera Helena Cury, Sergio Molina e Mauricio Ayer, que exerceram um papel fundamental incentivando meus primeiros passos rumo à pesquisa.

A Marcos de Luca, Gabriele Alves, Alex Pfeiffer, Paula Araki e Marianna Gouveia, que auxiliaram direta ou indiretamente em variadas etapas desse trabalho.

E aos demais colegas de universidade com quem partilhei importantes ocasiões ao longo dos anos: em disciplinas, congressos e demais momentos da vida acadêmica.

RESUMO

A presente tese discute uma parte específica da obra de Moacir Santos (1926-2006), que está temporalmente localizada nas primeiras décadas que o compositor fixou residência nos Estados Unidos, entre 1967 e 1985. Por essa época Santos teve uma relevante atuação como compositor em produções audiovisuais norte-americanas, participando de filmes como *Love in the Pacific* (1968), *Africa Erotica* (1970) e *Final Justice* (1985). A pesquisa se baseou, como ponto de partida, na dissertação de mestrado do mesmo autor, que trata das trilhas musicais assinadas por Moacir Santos no Brasil na década de 1960, período imediatamente anterior à sua ida para os EUA. A partir desses resultados preliminares, pretendeu-se analisar suas composições para produtos audiovisuais norte-americanos. As trilhas musicais dos filmes que Santos recebeu crédito formal foram minuciosamente estudadas e diversas inserções musicais foram transcritas em notação musical. Dessa forma, foi possível identificar as principais características dos processos composicionais de Moacir em sua carreira como compositor de trilhas musicais. Além disso, também foi de grande importância para a pesquisa averiguar sua participação como *ghostwriter* em projetos não-creditados, desmitificando especulações comumente associadas à essa produção.

Palavras-chave: Moacir Santos, Trilha Musical, *Ghostwriting*

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss a specific part of the work of Moacir Santos (1926-2006), which is temporarily located in the first decades that the composer fixed residence in the United States, between 1967 and 1985. By that time, Santos established a relevant performance as a composer in American audiovisual productions, participating in films as *Love in the Pacific* (1968), *Africa Erotica* (1970) and *Final Justice* (1985). The research was based, as a starting point, in the Masters dissertation of the same author, which deals with the analysis of film scores signed by Moacir Santos in Brazil in the 1960s, period immediately prior to his move to the U.S. From these preliminary results standpoint, his compositions for North-American audiovisual products were analyzed. The films scores in which Santos received formal credit were thoroughly studied and several cues were transcribed to musical notation. In this way, it was possible to identify the main characteristics of his compositional processes as a film music composer. In addition, it was also of great importance for the research to find out about his participation as a ghostwriter in non-credited productions, demystifying speculations commonly associated to this part of Santos career.

Key words: Moacir Santos, Film Music, Ghostwriting

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Reprodução de parte do currículo de Moacir Santos, listando sua participação em produções audiovisuais no Brasil.	33
Figura 2 – Cartaz de lançamento do filme <i>Love in the Pacific</i> , na sala Fox Crest e no Drive in Fox Moon-Glo (ambos na cidade de Fresno, Califórnia).....	37
Figura 3 – Trecho do jornal “Cine Repórter”, de maio de 1965.	38
Figura 4 – Reprodução de parte do currículo de Moacir Santos, listando sua participação em produções audiovisuais nos Estados Unidos.	41
Figura 5 – Panfleto da Nova Music School, na qual Moacir Santos lecionou em Pasadena.	51
Figura 6 – Cartaz de divulgação do filme <i>Love in the Pacific</i> , no ano de 1971, na sala Star Adult Cinema (na cidade de Melbourne, Austrália).....	98
Figura 7 – Reprodução da capa e contracapa do LP <i>Amore nel Pacífico</i> (CAM Records).	100
Figura 8 – Encarte/capa do filme <i>Africa Erotica: A Happening in Africa</i>	149
Figura 9 – <i>Screenshot</i> dos créditos iniciais do filme <i>Africa Erotica: A Happening in Africa</i>	150
Figura 10 – Encarte/capa do filme <i>Final Justice</i>	202
Figura 11 – Encarte/capa da quinta temporada da série <i>Mission: Impossible</i> , exibida entre 1970 e 1971.	213

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Comparação rítmica entre padrão básico do Mojo e a rítmica do tema de <i>Mission: Impossible</i>	39
Exemplo 2 – Trecho do tema de <i>Mission: Impossible</i>	40
Exemplo 3 – Trecho da melodia de "Coisa nº 2".	40
Exemplo 4 – Transcrição do “tema da missão impossível” de <i>Mission: Impossible</i>	88
Exemplo 5 – Padrão rítmico de acompanhamento na seção B de “When You Find the Love You Dream of” (<i>Love in the Pacific</i>).	101
Exemplo 6 – Trecho de “When You Find the Love You Dream of” (<i>Love in the Pacific</i>).	102
Exemplo 7 – Trecho da parte A de “But What is Love” (<i>Love in the Pacific</i>).	104
Exemplo 8 – Trecho da parte B de “But What is Love” (<i>Love in the Pacific</i>).....	105
Exemplo 9 – Trecho inicial da parte C de “But What is Love” (<i>Love in the Pacific</i>)..	105
Exemplo 10 – Início de “Spell of Bora Bora” (<i>Love in the Pacific</i>).	107
Exemplo 11 – Introdução e trecho da parte A de “Love in Manila” (<i>Love in the Pacific</i>).	109
Exemplo 12 – Trecho da parte A de “The Bird of the Sea” (<i>Love in the Pacific</i>).	110
Exemplo 13 – Trecho da parte B de “The Bird of the Sea” (<i>Love in the Pacific</i>).....	111
Exemplo 14 – Trecho da parte C de “The Bird of the Sea” (<i>Love in the Pacific</i>).....	112
Exemplo 15 – Trecho inicial de “Saima the sea gipsy” (<i>Love in the Pacific</i>).....	113
Exemplo 16 – Introdução de “The Craker Lake” (<i>Love in the Pacific</i>).	114
Exemplo 17 – Trecho da parte A de “The Craker Lake” (<i>Love in the Pacific</i>).....	115
Exemplo 18 – Trecho da parte B de “The Craker Lake” (<i>Love in the Pacific</i>).....	115
Exemplo 19 – Trecho inicial da parte C de “The Craker Lake” (<i>Love in the Pacific</i>).	116
Exemplo 20 – Trecho final da parte C de “The Craker Lake” (<i>Love in the Pacific</i>). ..	117
Exemplo 21 – Trecho da parte A de “Night Without Future” (<i>Love in the Pacific</i>). ...	118
Exemplo 22 – Parte B de “Night Without Future” (<i>Love in the Pacific</i>).	118
Exemplo 23 – Trecho final da parte C de “Night Without Future” (<i>Love in the Pacific</i>).	118
Exemplo 24 – Introdução de “Kiss in Swim” (<i>Love in the Pacific</i>).....	119
Exemplo 25 – Trecho da parte A de “Kiss in Swim” (<i>Love in the Pacific</i>).	120
Exemplo 26 – Trecho da parte B de “Kiss in Swim” (<i>Love in the Pacific</i>).	121
Exemplo 27 – Trecho da parte C de “Kiss in Swim” (<i>Love in the Pacific</i>).	122

Exemplo 28 – Parte A de “Call of Love” (<i>Love in the Pacific</i>).	123
Exemplo 29 – Parte B de “Call of Love” (<i>Love in the Pacific</i>).	123
Exemplo 30 – Trecho da parte A de “We'll Meet in Tokyo” (<i>Love in the Pacific</i>).	124
Exemplo 31 – Trecho da parte B de “We'll Meet in Tokyo” (<i>Love in the Pacific</i>).....	124
Exemplo 32 – Trecho da parte A de “Why Not!” (<i>Love in the Pacific</i>).....	125
Exemplo 33 – Trecho inicial da parte B de “Why Not!” (<i>Love in the Pacific</i>).....	126
Exemplo 34 – Trecho final da parte B de “Why Not!” (<i>Love in the Pacific</i>).	126
Exemplo 35 – Trecho inicial de “African Love” (<i>Love in the Pacific</i>).....	127
Exemplo 36 – Trecho da parte A de “When You Find the Love You Dream of”, faixa 14, (<i>Love in the Pacific</i>).	128
Exemplo 37 – Trecho da parte A de “Dance of Love” (<i>Love in the Pacific</i>).....	129
Exemplo 38 – Trecho da parte A de “Dreams of Tahiti” (<i>Love in the Pacific</i>).	131
Exemplo 39 – Trecho da parte A de “Bubu” (<i>Love in the Pacific</i>).....	132
Exemplo 40 – Introdução e trecho da parte A de “The Tokyo Dolls” (<i>Love in the Pacific</i>).	133
Exemplo 41 – Introdução e trecho da parte A de “The Kangaroo Shake” (<i>Love in the Pacific</i>).	134
Exemplo 42 – Trecho da melodia de “When you find the love you dream of”, faixa 1, (<i>Love in the Pacific</i>), executada por uma voz feminina.	135
Exemplo 43 – Trecho da melodia de “When you find the love you dream of”, faixa 14, (<i>Love in the Pacific</i>), executada por um saxofone alto.....	136
Exemplo 44 – Trecho da melodia de “Night Without Future” (<i>Love in the Pacific</i>), executada por um violino.	136
Exemplo 45 – Trecho de “Saima the Sea Gypsy” (<i>Love in the Pacific</i>).	136
Exemplo 46 – Trecho de “We'll Meet in Tokyo” (<i>Love in the Pacific</i>).	137
Exemplo 47 – Trecho de “But What is Love” (<i>Love in the Pacific</i>), mostrando a instrumentação orquestral do arranjo.	138
Exemplo 48 – Trecho de “When You Find the Love You Dream of”, faixa 14, (<i>Love in the Pacific</i>), mostrando a instrumentação de <i>big band</i> do arranjo.	139
Exemplo 49 – Trecho de “The Tokyo Dolls” (<i>Love in the Pacific</i>), mostrando a instrumentação de <i>combo</i> do arranjo.....	140
Exemplo 50 – Trecho de “The Bird of The Sea” (<i>Love in the Pacific</i>), mostrando a instrumentação jazz sinfônica do arranjo.	141

Exemplo 51 – Trecho de “The Craker Lake” (<i>Love in the Pacific</i>), mostrando a instrumentação jazz sinfônica do arranjo.	142
Exemplo 52 – Trecho de “Dreams of Tahiti” (<i>Love in the Pacific</i>), mostrando a instrumentação jazz sinfônica do arranjo.	143
Exemplo 53 – Trecho levada da seção rítmica de “Dreams of Tahiti” (<i>Love in the Pacific</i>).	144
Exemplo 54 – Trecho da levada da seção rítmica de “The Kangaroo Shake” (<i>Love in the Pacific</i>).	144
Exemplo 55 – Trecho da melodia da pipa em “But What is Love” (<i>Love in the Pacific</i>).	145
Exemplo 56 – Trecho de “We'll Meet in Tokyo” (<i>Love in the Pacific</i>).	145
Exemplo 57 – Trecho da melodia de “But What is Love” (<i>Love in the Pacific</i>).	146
Exemplo 58 – Trecho da melodia de “Saima the Sea Gipsy” (<i>Love in the Pacific</i>). ...	146
Exemplo 59 – Trecho da parte A de “The Tokyo Dolls” (<i>Love in the Pacific</i>).	146
Exemplo 60 – Trecho da introdução do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).	154
Exemplo 61 – Trecho da parte A do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).	154
Exemplo 62 – Trecho da parte B do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).	155
Exemplo 63 – Trecho da parte C do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).	155
Exemplo 64 – Trecho da parte D do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).	156
Exemplo 65 – Parte A do “Cue nº 4” (<i>Africa Erotica</i>).	157
Exemplo 66 – Parte B do “Cue nº 4” (<i>Africa Erotica</i>).	158
Exemplo 67 – trecho da parte A do “Cue nº 5” (<i>Africa Erotica</i>).	158
Exemplo 68 – trecho da parte B do “Cue nº 5” (<i>Africa Erotica</i>).	159
Exemplo 69 – trecho da parte D do “Cue nº 5” (<i>Africa Erotica</i>).	159
Exemplo 70 – “Cue nº 6” (<i>Africa Erotica</i>).	160
Exemplo 71 – Trecho inicial da parte A do “Cue nº 7” (<i>Africa Erotica</i>).	161
Exemplo 72 – Parte B do “Cue nº 7” (<i>Africa Erotica</i>).	162
Exemplo 73 – “Cue nº 8” (<i>Africa Erotica</i>).	163
Exemplo 74 – “Cue nº 9” (<i>Africa Erotica</i>).	164
Exemplo 75 – “Cue nº 11” (<i>Africa Erotica</i>).	165
Exemplo 76 – Introdução do “Cue nº 12” (<i>Africa Erotica</i>).	166
Exemplo 77 – Parte A do “Cue nº 12” (<i>Africa Erotica</i>).	166
Exemplo 78 – Trecho da parte B do “Cue nº 12” (<i>Africa Erotica</i>).	167
Exemplo 79 – Trecho da parte C do “Cue nº 12” (<i>Africa Erotica</i>).	167

Exemplo 80 – Introdução do “Cue nº 13” (<i>Africa Erotica</i>).....	168
Exemplo 81 – Parte A do “Cue nº 13” (<i>Africa Erotica</i>).....	169
Exemplo 82 – Trecho da melodia principal do “Cue nº 16” (<i>Africa Erotica</i>).....	170
Exemplo 83 – Trecho do “Cue nº 16” (<i>Africa Erotica</i>).	171
Exemplo 84 – Trecho da parte A do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).....	172
Exemplo 85 – Trecho da parte B do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).	172
Exemplo 86 – Trecho da parte C do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).	173
Exemplo 87 – Parte D do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).....	173
Exemplo 88 – Trecho da parte E do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).	174
Exemplo 89 – Trecho da parte F do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).	174
Exemplo 90 – Trecho da parte B do “Cue nº 19” (<i>Africa Erotica</i>).	175
Exemplo 91 – Trecho da parte A do “Cue nº 24” (<i>Africa Erotica</i>).....	176
Exemplo 92 – Trecho da parte B do “Cue nº 24” (<i>Africa Erotica</i>).	177
Exemplo 93 – Trecho do “Cue nº 27” (<i>Africa Erotica</i>).	178
Exemplo 94 – Trecho do “Cue nº 29” (<i>Africa Erotica</i>).	179
Exemplo 95 – Trecho do “Cue nº 31” (<i>Africa Erotica</i>).	180
Exemplo 96 – Trecho do “Cue nº 32” (<i>Africa Erotica</i>).	181
Exemplo 97 – Trecho da parte A do “Cue nº 37” (<i>Africa Erotica</i>).....	183
Exemplo 98 – Trecho da parte C do “Cue nº 37” (<i>Africa Erotica</i>).....	184
Exemplo 99 – Introdução e trecho da parte A do “Cue nº 38” (<i>Africa Erotica</i>).	185
Exemplo 100 – Parte C do “Cue nº 38” (<i>Africa Erotica</i>).....	186
Exemplo 101 – “Cue nº 39” (<i>Africa Erotica</i>).....	186
Exemplo 102 – Introdução e parte A do “Cue nº 41” (<i>Africa Erotica</i>).....	188
Exemplo 103 – Trecho da melodia do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).....	189
Exemplo 104 – Trecho da melodia do “Cue nº 8” (<i>Africa Erotica</i>).....	190
Exemplo 105 – Trecho da melodia do “Cue nº 16” (<i>Africa Erotica</i>).....	190
Exemplo 106 – Trecho da melodia da parte A do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).	190
Exemplo 107 – Trecho da melodia da parte B do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).	190
Exemplo 108 – Trecho da melodia da parte C do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).	191
Exemplo 109 – Trecho da melodia da parte E do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).....	191
Exemplo 110 – Trecho inicial do “Cue nº 27” (<i>Africa Erotica</i>).	192
Exemplo 111 – Trecho inicial do “Cue nº 29” (<i>Africa Erotica</i>).	192
Exemplo 112 – Trecho da melodia do “Cue nº 37” (<i>Africa Erotica</i>).....	193
Exemplo 113 – Trecho da melodia do “Cue nº 39” (<i>Africa Erotica</i>).....	193

Exemplo 114 – Trecho do “Cue nº 41” (<i>Africa Erotica</i>).....	194
Exemplo 115 – Trecho do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).....	196
Exemplo 116 – Trecho do “Cue nº 7” (<i>Africa Erotica</i>).....	196
Exemplo 117 – Trecho do “Cue nº 11” (<i>Africa Erotica</i>).....	196
Exemplo 118 – Trecho do “Cue nº 13” (<i>Africa Erotica</i>).....	197
Exemplo 119 – Trecho do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).....	197
Exemplo 120 – Trecho do “Cue nº 18” (<i>Africa Erotica</i>).....	197
Exemplo 121 – Trecho do “Cue nº 19” (<i>Africa Erotica</i>).....	198
Exemplo 122 – Trecho do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).....	199
Exemplo 123 – Trecho do “Cue nº 1” (<i>Africa Erotica</i>).....	199
Exemplo 124 – Trecho da parte A de “Samba di Amante” (<i>Final Justice</i>).	206
Exemplo 125 – Trecho da parte B de “Samba di Amante” (<i>Final Justice</i>).	206
Exemplo 126 – Trecho da parte C de “Samba di Amante” (<i>Final Justice</i>).	207
Exemplo 127 – Trecho da parte F de “Samba di Amante” (<i>Final Justice</i>).	208
Exemplo 128 – Trecho da parte G de “Samba di Amante” (<i>Final Justice</i>).	209
Exemplo 129 – Trecho da parte J de “Samba di Amante” (<i>Final Justice</i>).....	210
Exemplo 130 – Trecho da parte K de “Samba di Amante” (<i>Final Justice</i>).	211

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Músicas de Moacir Santos originadas primeiramente em suas trilhas musicais.	32
Tabela 2 – Indicativo de compositores creditados em todos os episódios das sete temporadas da série <i>Mission: Impossible</i>	218
Tabela 3 – Compositores creditados da série <i>Mission: Impossible</i> , indicando o número de episódios em que cada um atuou.	220
Tabela 4 – Lista de músicas do LP com a trilha musical do filme <i>Love in the Pacific</i>	251
Tabela 5 – Lista de inserções musicais do filme <i>Africa Erotica</i>	253
Tabela 6 – Lista de inserções musicais do filme <i>Final Justice</i>	254
Tabela 7 – Tabela de entrevistas realizadas no Brasil.	483
Tabela 8 – Tabela de entrevistas realizadas nos EUA.	495
Tabela 9 – Tabela de entrevistas que estavam programadas mas não puderam ser realizadas nos EUA.	495

SUMÁRIO

PRÓLOGO.....	19
CAPÍTULO 1.....	24
1.1 – Período brasileiro.....	24
1.2 – Período norte-americano.....	34
CAPÍTULO 2.....	55
2.1 – O conceito de <i>ghostwriting</i> da literatura até a música de cinema.....	56
2.2 – Orquestradores e <i>ghostwriters</i> na música de cinema	69
2.3 – Atuação de Moacir Santos como <i>ghostwriter</i>	83
2.4 – Considerações finais.....	91
CAPÍTULO 3.....	95
3.1 – Introdução às análises	95
3.1.1 – Metodologia para as análises	95
3.1.2 – Considerações sobre as transcrições.....	95
3.2 – <i>Love in the Pacific</i>	98
3.2.1 – Considerações iniciais.....	99
3.2.2 – A música de <i>Love in the Pacific</i>	100
3.2.3 – Considerações sobre a trilha musical de <i>Love in the Pacific</i> .135	
3.2.3.1 – Recorrência temática.....	135
3.2.3.2 – Orquestração e arranjo	136
3.2.3.3 – Processos harmônico-melódicos	145
3.2.3.4 – Considerações finais.....	147
3.3 – <i>Africa Erotica: A Happening in Africa</i>	149
3.3.1 – Considerações iniciais.....	150
3.3.2 – A música de <i>Africa Erotica</i>	153
3.3.3 – Considerações sobre a trilha musical de <i>Africa Erotica</i>	189
3.3.3.1 – Recorrência temática.....	189
3.3.3.2 – Orquestração e arranjo	193
3.3.3.3 – Processos harmônico-melódicos	197
3.3.3.4 – Considerações finais.....	200

3.4 – <i>Final Justice</i>	202
3.4.1 – Considerações iniciais.....	202
3.4.2 – A música de <i>Final Justice</i>	203
3.4.3 – Considerações sobre a trilha musical de <i>Final Justice</i>	211
3.5 – <i>Mission: Impossible</i>	213
3.5.1 – Considerações iniciais.....	221
3.5.2 – A música de <i>Mission: Impossible</i>	222
3.5.3 – Considerações sobre a trilha musical de <i>Mission: Impossible</i>	226
EPÍLOGO	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	237
APÊNDICE.....	248
Catálogo dos excertos musicais nos filmes estudados.....	249
Love in the Pacific.....	250
Africa Erotica: A Happening in Africa	252
Final Justice.....	254
Transcrições em notação musical das inserções completas	255
Love in the Pacific.....	256
Africa Erotica: A Happening in Africa	389
Final Justice.....	466
Entrevistas transcritas	482
ANEXO	562
Mídias com filmes completos e trechos decupados	563

PRÓLOGO

Moacir Santos teve uma carreira multifacetada em vários aspectos, tornando seu entendimento bastante complexo e desafiador. Sua música é venerada por entusiastas e vem sendo cada vez mais respeitada pelo público em geral. Isso se deve em grande parte aos projetos de resgate que se iniciaram nos anos 1980, se intensificaram nos anos 1990¹ e tomaram uma grande proporção a partir de 2001. Mario Adnet e Zé Nogueira lançaram dois importantes discos com obras de Santos (*Ouro Negro* e *Choros & Alegria*), além de uma série de livros de partitura com transcrições de composições e arranjos (*Coisas*, *Ouro Negro* e *Choros & Alegria*). Os trabalhos de Adnet e Nogueira deram início à uma geração de pesquisas acadêmicas importantes², culminando na brilhante tese de doutorado de Andrea Ernest Dias, que foi publicada na forma de livro em 2014³. A presente pesquisa sobre as trilhas musicais de Moacir faz parte dessa linha de crescente interesse pela vida e obra desse músico ímpar.

Sua atuação como compositor para produções audiovisuais é bastante ampla e começou a ser devidamente estudada na dissertação de mestrado, intitulada *A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos*. A dissertação

¹ Segue a lista dos projetos e acontecimentos que iniciaram o resgate da obra de Moacir entre 1985 e 2000:
1) O show de abertura da 1ª edição do Free Jazz Festival, que contou com Moacir Santos e Radamés Gnattali, em apresentação no Teatro do Hotel Nacional (Rio de Janeiro, 1985).

2) O diploma recebido da Ordem dos Músicos do Brasil, pelo Conselho Regional da Paraíba (João Pessoa, 1986).

3) O concerto em homenagem ao maestro no *Projeto Memória Brasileira: Arranjadores*, no Teatro Cultura Artística (São Paulo, 1992).

4) Sua participação como professor convidado do XXV Festival de Inverno de Campos do Jordão (Campos do Jordão, 1994).

5) O diploma recebido da Academia Pernambucana de Música (Recife, 1994).

6) A sua condecoração como Grão-Mestre, Oficial da Ordem do Rio Branco, pelo então Presidente Fernando Henrique Cardoso, em cerimônia realizada no Consulado-Geral do Brasil em Los Angeles (1996)

7) O evento Musical Tribute to Moacir Santos, dentro da programação do Brazilian Summer Festival '96, no Ford Amphitheater (Los Angeles, 1996), arregimentada por Rique Pantoja.

8) O concerto *Tributo a Moacir Santos*, no Memorial da América Latina (São Paulo, 2000), coordenado por Guilherme Vergueiro e outros músicos.

² Dissertação de mestrado de Gabriel Muniz Improta França (2007), *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*; dissertação de mestrado de João Marcelo Zanoni Gomes (2009), *“Coisas” de Moacir Santos*; monografia de graduação do autor desse projeto (2010), *Processos composicionais em Choros & Alegria: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos*; tese de doutorado de Andrea Ernest Dias (2010), *Mais “coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*; dissertação de mestrado de Alexandre Vicente (2012), *Moacir Santos, Seus Ritmos e Modos: “Coisas” do Ouro Negro*; e tese de doutorado de Sergio Gaia Bahia (2016), *Processos Composicionais de Moacir Santos: subsídios para uma criação autoral*.

³ DIAS, 2014.

foi defendida em março de 2014 no Instituto de Artes da UNICAMP, e analisou as trilhas musicais compostas por Santos no início dos anos 1960 para o mercado audiovisual brasileiro. Essa pesquisa teve uma boa recepção dentro e fora da academia e, como legado inicial, podemos destacar primeiramente a publicação do site Trilhas Musicais de Moacir Santos⁴, financiado pelo RUMOS Itaú Cultural no edital de 2013-2014. O site disponibiliza as partituras transcritas de quatro trilhas musicais compostas por Moacir, sincronizadas por meio de trechos de vídeos com seus respectivos momentos de inserção nas produções audiovisuais. Durante a preparação do site, as partituras foram revisadas por importantes músicos: André Mehmani (revisor geral), Nailor Azevedo “Proveta” (revisor de sopros), Ari Colares (revisor de percussão popular), Fernando Hashimoto (revisor de percussão sinfônica), Fernando Corrêa (revisor de guitarra, violão e contrabaixo), Paulo Celso Moura (revisor de voz), Douglas Berti (revisor de piano, acordeom e bandoneón), Sergio Schreiber e Marisa Silveira (revisores de cordas arcadas). Também foram desenvolvidos conteúdos textuais sobre todos os filmes e trilhas musicais da carreira de Santos. Além disso, uma série de depoimentos audiovisuais e/ou textuais sobre Moacir Santos e o projeto foram disponibilizados. Dentre os entrevistados para os depoimentos presentes no site, estão: Edson Natale, Andrea Ernest Dias, Ney Carrasco, Nailor Azevedo “Proveta”, Mario Adnet, Zé Nogueira, Carlos Alberto Oliva “Pollaco”, Paulo Tiné, Moacir Santos Jr., Antônio Pitanga e Wynton Marsalis.

Também se destaca a criação do grupo Ágar-Ágar TRIO⁵, que se dedica inteiramente à interpretação das trilhas musicais de Moacir Santos. O trio é formado por guitarra, clarone/clarinete e percussão e lançará seu primeiro disco, intitulado “Moa”, no início de 2018. Em agosto de 2016 o grupo participou de um importante evento relacionado à compositores brasileiros de trilhas musicais, realizado no SESC Campinas.

Além disso, diversas palestras sobre o tema foram proferidas em diversas instituições no Brasil e nos Estados Unidos, como forma de divulgar o trabalho de pesquisa. Dentre as principais atividades, constam:

- 2 de setembro de 2015 (São Paulo)
Teatro Laura Abraão, Faculdade Santa Marcelina
- 4 de setembro de 2015 (Campinas)

⁴ <http://www.trilhasmoacirsantos.com.br/> ou <http://www.moacirsantosfilmscores.com/>

⁵ Ver mais em <http://www.agar-agar-trio.com/>

Sala de cinema, Museu da Imagem e do Som de Campinas

- 9 de setembro de 2015 (São Paulo)
Auditório Zequinha de Abreu, Escola de Música do Estado de São Paulo
- 10 de setembro de 2015 (São Paulo)
Auditório Music Hall, Faculdade e Conservatório Souza Lima
- 14 de setembro de 2015 (Campinas)
Departamento de Música, Instituto de Artes da UNICAMP
- 09 de dezembro de 2015 (Los Angeles, EUA)
Lydeen Library, Rolfe Hall, University of California at Los Angeles
- 14 e 21 de junho de 2016 (São Paulo)
Centro de Pesquisa e Formação do SESC São Paulo
- 18 de agosto de 2016 (Campinas)
Teatro do SESC Campinas

O projeto apresentou também uma grande repercussão nas mídias, com diversas matérias e entrevistas em veículos de informação como: Jornal O Globo, Jornal da UNICAMP, Revista de Etnomusicologia da UCLA, Jornal Correio Popular, Álbum Itaú Cultural, Blog do RUMOS Itaú Cultural, etc.; assim como nos acessos contabilizados no site desde seu lançamento. Entre setembro de 2015 e abril de 2018 o site teve 5.522 sessões, realizadas por 4.213 usuários e 10.173 visualizações de páginas. Entre maio de 2015 e abril de 2018 o canal do YouTube teve 10.074 visualizações de vídeos, totalizando um tempo total de 15.986 minutos exibidos.

Entre 2015 e 2016, o autor da presente tese realizou uma extensa pesquisa de campo na Califórnia, atuando como *Visiting Graduate Researcher* na UCLA (Los Angeles). O principal foco do período no exterior foi a realização de uma série de entrevistas com familiares, colegas e profissionais que trabalharam com Santos. Dentre os entrevistados estão: Moacir Santos Jr., Lalo Schifrin, Paul Smith, Mark Levine, Gary Foster, Curt Berg, Sanifu Hal, Patrick McLaughlin, Ray Pizzi, Chuck Wike, Kurt Rasmussen, Peter Broadwell, Rique Pantoja, Mike Shapiro, Sharon Bercutt e Dean Christopher. Além disso, também foram realizadas consultas a diversos acervos, com especial atenção ao arquivo pessoal da família Santos, que vive em Pasadena e guarda uma enorme quantidade de partituras, cadernos de anotação, livros, discos, etc. Também foram visitadas várias instituições, e as principais, onde foram encontrados mais materiais

relevantes, foram: as bibliotecas do campus da UCLA, a Margaret Herrick Library, o Academy Film Archive, e as unidades da Los Angeles Public Library.

Tendo isso em vista, esse grande projeto de pesquisa revelou um enorme potencial, para além do âmbito acadêmico. A presente tese de doutorado busca finalizar o ciclo iniciado, agregando mais informações e imprimindo uma nova perspectiva sobre a produção de trilhas musicais de Moacir Santos, agora com foco no período em que viveu nos Estados Unidos. Para isso, a tese percorreu as seguintes etapas, brevemente descritas a seguir:

O primeiro capítulo consiste na contextualização da carreira de Moacir Santos para as indústrias audiovisuais, tanto no período brasileiro quanto no norte-americano. Esse é um momento importante do trabalho, no qual foi possível comparar suas diferentes atuações nos dois países em que viveu e delinear detalhadamente sua trajetória na área. A já mencionada dissertação de mestrado do autor, que estudou os primeiros anos de atuação de Santos no cinema no período brasileiro, foi de grande valia, pois suas conclusões e resultados foram usados como base para o desenvolvimento de uma pesquisa de maior abrangência.

O segundo capítulo da tese trata de uma prática da produção artística conhecida como *ghostwriting*, percorrendo marcos históricos desde seu uso na literatura, trazendo exemplos importantes para o entendimento dessa função nas mais variadas vertentes de criação, chegando até a indústria do cinema e da televisão. Outra importante questão abordada é a dubiedade entre a terminologia adotada para as funções de *ghostwriters* e orquestradores na música para audiovisual, por se tratar de um tema complexo e muito confuso tanto para acadêmicos da área, quanto para os próprios músicos que atuam nas indústrias. A controversa atuação de Moacir Santos como *ghostwriter* foi, então, devidamente contextualizada, colocando-o em perspectiva com toda a organização profissional hollywoodiana, para podermos tentar compreender melhor como se deu seu trabalho, visto que existe muita especulação e informações erradas em circulação até o presente momento.

No capítulo 3, as principais produções creditadas de Moacir Santos do período norte-americano foram devidamente analisadas. Os aspectos de todas as etapas de produção e as mais representativas relações dramático-narrativas entre música e

imagem foram abordadas⁶. Transcrições musicais em partitura foram apresentadas em diversos momentos, dependendo da necessidade analítica. Também foi incluído um subcapítulo comentando brevemente a trilha musical da série *Mission: Impossible*, fazendo relações com seu possível trabalho não-creditado.

Por fim, fazem parte do apêndice e anexo da tese diversos documentos, como: tabelas das produções audiovisuais com descrições das inserções musicais; transcrições de todas as entrevistas realizadas ao longo da pesquisa; transcrições em partitura das trilhas musicais analisadas; bem como mídias audiovisuais com os filmes abordados.

⁶ Apenas o filme *Love in the Pacific* não foi encontrado durante a pesquisa de campo e, conseqüentemente, não pôde ser estudada a relação entre a música e imagem. Contudo, teve-se acesso a um LP com a gravação da trilha musical do filme, portanto, essa música foi encarada de maneira diferente pela impossibilidade de se assistir a obra audiovisual completa.

CAPÍTULO 1

Moacir Santos e as indústrias audiovisuais

1.1 – Período brasileiro

Na década de 1960, Moacir Santos teve uma intensa atividade como compositor e/ou diretor musical no cinema brasileiro, atuando em produções como *Seara Vermelha* (1963), de Alberto d'Aversa (1920-1969); *O Santo Místico* (1964), de Robert Mazoyer e Sacha Gordine; *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues (1940-); *Os Fuzis* (1965), de Ruy Guerra (1931-); *O Beijo* (1965), de Flávio Tambellini (1925-1976); e *A Grande Cidade* (1966), também de Diegues.

A trajetória de Santos desde seus primeiros passos no Nordeste até sua inserção no mercado cinematográfico brasileiro foi bastante conturbada, com muitas dificuldades e diversas migrações. Moacir nasceu em 1926 no sertão de Pernambuco⁷ e desde muito jovem teve um grande contato com a música, integrando diversas bandas em várias cidades do Nordeste. Seu primeiro contato com instrumentos de sopro foi na Banda Municipal de Flores, na qual tomava conta dos instrumentos e, no seu tempo livre, aprendia a manuseá-los como autodidata. Santos integrou a Filarmônica Vilabelense (em Serra Talhada), e um sem número de bandas das pequenas cidades pelas quais ia passando. Ao longo de suas migrações, chegou a atuar em orquestras de cassinos, bandas militares e foi regente da *jazz band* da Rádio Tabajara da Paraíba (em João Pessoa).

Na segunda metade dos anos 1940, Santos decide mudar para o Rio de Janeiro e, em 1948, é contratado pela Rádio Nacional como saxofonista tenor. Nesse período, decide fazer aulas de composição e arranjo com importantes maestros que

⁷ Não se sabe ao certo a cidade de nascimento, contudo, tudo indica que ele tenha nascido entre os municípios de Serra Talhada, Flores, São José do Belmonte e Bom Nome. Depois de adulto, Santos fez uma viagem até a região em busca de documentos que comprovassem sua origem, e um registro de batismo foi encontrado na Casa Paroquial de São José do Belmonte (PE). Neste documento, seu nome estava grafado como Muacy (sem sobrenome), porém, como os prenomes de seus pais e a data batiam com as informações que ele já tinha, foi considerado como seu único registro oficial (DIAS, 2014).

residiam ou estavam de passagem pela cidade, como Claudio Santoro (1919-1989), César Guerra-Peixe (1914-1993), H. J. Koellreuter (1915-2005), Ernst Krenek (1900-1991), dentre outros. Poucos anos após o início dessa temporada de estudos, Moacir foi contratado como maestro efetivo da Rádio Nacional, trabalhando como arranjador, compositor e regente em inúmeras produções⁸. Paralelamente, Moacir teve grande importância como professor de inúmeros músicos brasileiros. Dentre os mais ilustres podemos citar: Baden Powell (1937-2000), Paulo Moura (1932-2010), Sergio Mendes (1941-), João Donato (1934-), Raul de Souza (1934-), Bola Sete (1923-1987), Dori Caymmi (1943-) e muitos outros. No ano de 1956 Moacir se afasta da Rádio Nacional e passa alguns meses trabalhando em São Paulo na TV Record, mas logo retorna ao Rio de Janeiro.

Santos fez parte de uma segunda geração de maestros que atuaram constantemente na “era de ouro” das rádios e que acabaram gradualmente encontrando trabalho como compositores de trilhas musicais para cinema. A primeira geração foi formada por músicos que atuaram entre as décadas de 1940 e 1950, especialmente nas companhias cinematográficas Atlântida e Vera Cruz. Dentre os principais nomes estão: Lírio Panicelli (1906-1984), Alexandre Gnattali (1918-), Léo Peracchi (1911-1993), Lindolpho Gaya (1921-1987), Radamés Gnattali (1906-1988), Guerra-Peixe, Guio de Moraes (1920-), Waldir Calmon (1919-1982), Francisco Mignone (1897-1986), Gabriel Migliori (1909-1975) e Enrico Simonetti (1924-1978). Essa transposição de profissionais do rádio para o cinema não aconteceu apenas com os compositores, mas toda uma gama de técnicos e artistas que se encontraram em uma posição de mercado em transição. Entretanto, esse não foi um fluxo unilateral, e esses profissionais frequentemente transitavam entre as duas mídias.

Moacir Santos seguiu passos similares aos desses músicos com uma década de defasagem, iniciando seu trabalho no cinema brasileiro a partir dos anos 1960. Entretanto, a figura dos maestros-arranjadores foi se exaurindo gradualmente das produções cinematográficas dessa década⁹. Com o declínio das grandes companhias de

⁸ Diversas partituras manuscritas desse período podem ser encontradas no acervo físico do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ).

⁹ É importante ressaltar que esse conceito de gerações não é algo tão claramente demarcado e seccionado entre as décadas, alguns compositores da dita primeira geração ainda estavam atuando concomitantemente com Moacir Santos na década de 1960. Outro compositor de trilhas musicais importante dessa segunda geração é Remo Usai (1938-), contudo, diferentemente de todos os outros músicos que fizeram a transição

cinema brasileiras, um novo *modus operandi* foi se instaurando, com produções cada vez mais independentes e que já não tinham grandes orçamentos para a contratação de compositores, músicos das orquestras, estúdios de gravação, etc. Com isso, a música do cinema dos anos 1960 acabou se baseando em uma estética radicalmente diferente das duas décadas anteriores, com maior uso de gravações pré-existentes e uma grande entrada da música popular e de canções, em um meio até então dominado pela sonoridade da música orquestral.

A década de 1960 no Brasil foi um período de grande efervescência cultural, com diversos movimentos artísticos atuando simultaneamente, e muitos músicos, poetas, artistas plásticos e cineastas da época apresentaram obras de intenso engajamento político. O Cinema Novo¹⁰ foi gestado nesse contexto, produzindo filmes de baixo orçamento, com a utilização de câmeras e gravadores de áudio portáteis e regularmente baseando-se em temáticas que retratavam um Brasil da fome, da seca e da desigualdade. Glauber Rocha é iconicamente creditado como autor da frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, que retrata bem o espírito desbravador do período.

As trilhas musicais dessa década, como já apontado, tiveram uma grande diminuição de verba, assim como todas as outras etapas de produção. E esse fato foi determinante para uma forte renovação estética em relação às décadas imediatamente anteriores. Em alguns filmes um único músico seria responsável pela composição e interpretação de toda a trilha musical, como no emblemático caso de Sergio Ricardo (1932-) em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). Além disso, muitas inserções musicais eram reproduções de gravações pré-existentes de música erudita orquestral (especialmente Villa-Lobos) e música popular contemporânea. Adicionalmente, era uma constante a utilização de gravações de músicas ditas folclóricas, geralmente gravadas *in loco* durante as filmagens, para acentuar um caráter realista e mais documental.

Sobre esse grande uso de música pré-existente e não composta especificamente para os filmes, Diegues comenta que “existe por trás disso também a produção de guerrilha, de querer fazer mais barato, de usar discos. Naquela época a

do rádio para o cinema, Usai foi para os Estados Unidos em 1958 fazer um curso na University of Southern California, se tornando um dos primeiros compositores a se especializar na área por meio do estudo formal.
¹⁰ Alguns dos principais nomes ligados ao movimento são: Glauber Rocha (1939-1981), Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), Nelson Pereira dos Santos (1928-), Ruy Guerra, etc.

questão dos direitos autorais não era tão rigorosa como é hoje” (Carlos Diegues *apud* GUERRINI, 2009: 174).

Moacir Santos trabalhou exatamente em um período de transição entre a fase mais abastada do cinema brasileiro e a gradual diminuição das verbas, e é possível perceber essa transição ao longo de suas produções. O primeiro filme que Santos trabalhou, *Seara Vermelha*, apresenta uma trilha musical de grande porte, com diversas inserções orquestrais. *Ganga Zumba* e *O Beijo* têm uma instrumentação um pouco menor, com inserções orquestrais eventuais e maior uso de combos utilizando instrumentos de sopro somados à seção rítmica. *Os Fuzis* inclui pouquíssima música em sua trilha sonora, e as breves inserções musicais são compostas por um único instrumento. Por fim, em *A Grande Cidade*, Santos atuou apenas como diretor musical, sem utilizar nenhuma composição de sua autoria.

A primeira trilha musical composta por Moacir Santos no Brasil foi para *Seara Vermelha*, filme de Alberto D’Aversa baseado em um romance homônimo de Jorge Amado (1912-2001). A história mostra o percurso de um grupo de sertanejos nordestinos rumo ao sudeste do país após serem expulsos da fazenda na qual moravam e trabalhavam. O filme teve um grande orçamento comparando-se com outras produções contemporâneas. “Segundo informações – o seu custo é superior a 60 milhões de cruzeiros, assim sendo, um dos mais caros, senão o mais caro filme brasileiro realizado até o presente” (MENEZES, 1963: 6). O trabalho de Santos se concretizou por uma indicação de João Gilberto (DIAS, 2014: 90) e, por ter sido uma produção de grande porte, permitiu que a trilha musical pudesse ser composta para grande orquestra.

Quando os produtores o filme *Seara Vermelha*, de Jorge Amado procuraram Moacir Santos, um novo campo se abria para ele. Moacir trabalhou intensamente e com vontade “Eu não sabia o que ia sair direito, pois era minha [primeira] experiência com o cinema. Confesso que vibrei e me apaixonei pela tarefa” (s/a, 1964: 1 In: ADNET, NOGUEIRA. 2005: 6).

A trilha musical do filme é bastante variada e pode ser seccionada em algumas categorias diferentes. Há um grande uso de inserções musicais diegéticas¹¹, com um grupo de pifes, cantorias religiosas e alguns baiões tradicionais, sendo que músicos

¹¹ Claudia Gorbman “adota os termos diegético e não-diegético [ou extra-diegético] para identificar os dois tipos de inserção da música na trilha, quais sejam, a música cuja fonte pode ser identificada na ação filmada (*source music*) e aquele cuja fonte não pode ser identificada, respectivamente” (CARRASCO, 1993: 60).

são vistos em cena em quase todas essas inserções. Eventualmente, é possível supor que eles estejam presentes na cena mas fora do quadro, como na ambientação de festas populares. Uma das partes mais importantes da trilha musical é o extensivo uso da sonoridade orquestral, quando diversas inserções foram compostas com elementos recorrentes (como instrumentação, perfis melódicos, densidade de textura, etc.) de maneira a estabelecer relações com a progressão da narrativa. De maneira bastante similar aos trechos orquestrais, também foram usadas diversas inserções formadas apenas por instrumentos de sopro (flauta, oboé, clarinete, fagote, etc.). É notável também o uso do “Tema da Marta”, canção composta por João Gilberto e com letra de Jorge Amado que comenta a narrativa de forma antagônica. Por fim, se constata que a linguagem composicional nessa trilha musical tem uma relação direta com a temática da narrativa, dialogando com gêneros tradicionais do Nordeste brasileiro, tanto no plano rítmico quanto no plano harmônico-melódico. Bem como se utilizando de técnicas específicas consolidadas pela música de cinema para se atingir uma maior coesão sonora.

O filme *O Santo Místico*, seu segundo trabalho para o cinema, é considerado como perdido até o presente momento, pois não foi possível encontrar nenhuma cópia em nenhum formato. Foram consultados diversos arquivos e acervos físicos, bem como bancos de dados online, como os das cinematecas do Rio de Janeiro e São Paulo, além de bibliotecas universitárias no Brasil e no exterior. Infelizmente as películas são bastante sensíveis e diversos acidentes costumam acontecer nos locais de armazenamento, como incêndios e enchentes. Outro fator importante é que poucas das produções do período teriam grande valor comercial para que as grandes produtoras se interessassem em investir no restauro e digitalização de seus acervos. Sobre *O Santo Místico* especificamente, existem evidências de que ele nem ao menos tenha sido lançado comercialmente, por conta de problemas financeiros do produtor Sacha Gordine (MAZOYER, 1986: s/p).

É sabido que Moacir Santos não foi o único responsável pela trilha musical do filme. Segundo a ficha catalográfica da Cinemateca Brasileira, além de Santos, também participaram da criação musical Tom Jobim, Baden Powell e Luis Bonfá. No acervo online de Jobim¹² é possível encontrar alguns de seus manuscritos para a trilha musical do filme, bem como fotos das gravações.

¹² <http://www.jobim.org/jobim/>

Ganga Zumba é um filme de Carlos Diegues baseado no livro homônimo de João Felício dos Santos (1911-1989). O roteiro narra a trajetória de um grupo de escravos fugindo de uma fazenda até o quilombo de Palmares. A trilha musical de Moacir Santos para o filme é considerada uma de suas mais importantes produções, e serviu como um laboratório pré-*Coisas*, seu primeiro álbum lançado em 1965, pois diversos temas presentes na trilha musical também foram utilizados no disco, embora com arranjos significativamente diferentes. Em uma entrevista ainda nos anos 1960 Santos comenta sobre sua relação com esse trabalho:

Acredito que a música de *Ganga Zumba* seja o melhor trabalho que até hoje realizei. Não só porque me encontrou numa fase de maturidade musical como também pela identificação que senti com o tema e o espírito do filme. Além disso, era um trabalho de fôlego, como eu queria, desde muito tempo, fazer (Moacir Santos *apud* s/a In: ADNET; NOGUEIRA, 2005: 6).

A instrumentação da trilha musical é baseada em um grupo de sopros e percussão, com forte influência da música afro-brasileira. Isso se dá tanto pela utilização de atabaques, xequerês e outros instrumentos típicos, como pelo constante uso de estruturas musicais modais, ostinatos rítmicos e sobreposição de métricas em subdivisão binária e ternária.

Os Fuzis, dirigido por Ruy Guerra, se passa em uma pequena cidade abalada pela fome e pela seca no sertão nordestino. Um grupo de soldados de passagem pela região é incumbido de proteger os alimentos do armazém da cidade, que serão levados para a comercialização em outra região. Contudo, o caminhão que transportaria os alimentos quebra, gerando um clima de conflito entre moradores e militares.

A trilha musical de Moacir Santos para esse filme é bastante econômica, o que mostra grande similaridade com a estética da maior parte das produções cinematográficas dos anos 1960 no Brasil. Podem ser ouvidas algumas cantorias diegéticas, ou seja, cantadas por personagens em cena, e essas inserções têm forte caráter religioso, ajudando a configurar a representação social do enredo. Além disso, grande parte da trilha sonora é estruturada por grandes períodos de silêncio musical, utilizando-se apenas de ruídos diegéticos e esparsos diálogos. Moacir compôs somente um tema musical extra-diegético que é escutado em três momentos bastante significativos: durante os créditos iniciais, na chegada e na partida dos soldados. Esse tema principal é executado

apenas por um violoncelo solo, com uma interpretação bastante livre em relação à métrica.

O filme *O Beijo*, de Flávio Tambellini, é uma adaptação da peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues (1912-1980). O marco inicial da história se dá no momento que Arandir (Reginaldo Farias) dá um beijo em outro homem, que agoniza no chão logo após ser atropelado. Após o fatídico beijo, sua vida se torna um inferno por conta de uma grande perseguição moral e psicológica feita por um jornalista e, conseqüentemente, pela sociedade, manipulada pelas diversas matérias sensacionalistas.

A música do filme apresenta bastante variedade, contendo alguns trechos orquestrais e inserções com formações instrumentais mais enxutas. A melodia de “Für Elise”, de Ludwig van Beethoven (1770-1827) é utilizada como *leitmotiv*¹³ em seis momentos, e a instrumentação varia desde instrumentos solo (saxofone tenor, piccolo e flauta) até chegar à última inserção musical do filme orquestrada para flauta solista, cordas arcadas e sopros. Além disso, em diversos momentos, são ouvidos padrões rítmicos em ostinato nos tímpanos. Essas inserções tem um efeito psicológico muito forte, pois são utilizadas quando a personagem Selminha, esposa de Arandir, sofre grande pressão em interrogatórios sobre as atitudes de seu marido. Fica claro que o ostinato tem a função de alegorizar seu ritmo cardíaco acelerado, em situações estressantes.

Uma das partes mais importantes da trilha musical ocorre logo no início do filme, durante a sequência do atropelamento seguida do beijo. Nesse trecho, pode ser ouvido um pioneiro uso de sons eletrônicos manipulados, que substituem totalmente o som direto, paralelizando o som caótico de uma metrópole. Dessa forma, atuando na fronteira entre o *sound design* e a trilha musical¹⁴.

A *Grande Cidade* é o terceiro filme de Cacá Diegues e sua segunda parceria com Moacir Santos. A produção usa a cidade do Rio de Janeiro como cenário para uma intrincada história sobre temas como: a imigração de nordestinos para o sudeste, a visão estereotipada da “malandragem” carioca, além das favelas e da violência urbana.

¹³ *Leitmotiv* é um termo usado para nomear um tema ou ideia musical que apareça recorrentemente ligado a um personagem, situação, emoção, etc.

¹⁴ Para mais informações sobre o tema, ver o artigo “A fronteira entre o *sound design* e a trilha musical de Moacir Santos no filme *O Beijo*”, publicado nos anais do II Colóquio de Cinema e Arte na América Latina, em 2014.

A música do filme não apresenta nenhuma composição original de Moacir Santos, que atuou como diretor musical na produção. A trilha musical é estruturada por gravações pré-existentes de um repertório bastante variado, somando-se à uma canção homônima original de autoria e interpretação de Zé Ketí (1921-1999), que também atua no filme.

Em *A Grande Cidade*, eu me lembro que a única música que gravei originalmente para a trilha foi a música de Zé Ketí, que se chama *A Grande Cidade*, mesmo. O resto eram sintagmas do momento que a gente estava vivendo, referências ao ambiente daquele povo (Carlos Diegues *apud* GUERRINI, 2009: 175).

Dentre as outras composições presentes, podemos citar uma série de trechos de música erudita, especialmente de Heitor Villa-Lobos¹⁵; e também inserções de música popular na forma de canções, cujas letras atuam como articuladoras dramático-narrativas. Pôde-se identificar as seguintes composições:

- *Rudepoema*, de Villa-Lobos (trecho da versão para piano)
- “Estudo nº 11”, de Villa-Lobos (peça integrante da série de doze estudos para violão)
- “Mazurka-Choro”, de Villa-Lobos (primeiro movimento da *Suíte Popular Brasileira*)
- “4ª Suíte (Primeira Missa no Brasil)”, de Villa-Lobos (parte da obra *Descobrimento do Brasil*)
- “Confidências” e “Odeon”, de Ernesto Nazareth
- *Concerto em Formas Brasileiras*, para piano e orquestra, de Heitor Villa-Lobos, sendo que o movimento mais ouvido é o primeiro: “Modinha”
- “Que noites eu passo”, de A. J. S. Monteiro
- “Walk on by”, composta por Burt Bacharach e com letra de Hal David, na voz da cantora Dionne Warwick
- “Sabino e Lampeão” e “Escuta donzela”, de Volto Sêca
- “Nasci para Chorar”, uma versão em português de Roberto Carlos para “I was born to cry”, de Dion DiMucci
- “Anda Luzia”, de João de Barro, em interpretação de Maria Bethânia
- “Cidade Brinquedo”, de Silvino Neto e Plínio Bretas, em interpretação de Orlando Silva

¹⁵ A obra musical de Villa-Lobos foi extensivamente utilizada em diversas produções audiovisuais nos anos 1960, se tornando uma sonoridade comumente relacionada com o período do Cinema Novo.

Uma característica marcante da trilha musical do filme é a grande variedade de sonoridades distintas, que juntas soam muito coesas e fazem parte do entendimento da narrativa cinematográfica.

Usei Maria Bethânia cantando *Andaluzia* [sic], usei Ernesto Nazareth, os *Estudos de Violão* [de Villa-Lobos], isso a gente não pagava nada. Hoje [2001] talvez seja mais caro fazer uma trilha com fonogramas de disco do que uma trilha original. (...) Hoje isso já tem outro valor no mercado cinematográfico, fonográfico, mas naquela época não, era um fator de barateamento muito grande. E a gente usava discos em grande parte por causa disso mesmo (Carlos Diegues *apud* GUERRINI, 2009: 175).

Apesar de não conter composições autorais, a trilha musical de *A Grande Cidade* é bastante complexa e as inserções musicais dialogam intrinsecamente com o plano visual e com a progressão da narrativa.

De todas as trilhas musicais que Moacir Santos compôs nos anos 1960, muitos materiais composicionais foram posteriores reaproveitados em seus discos. Em geral, pode-se dizer que as produções de cinema serviram como um período de gestação para muitas de suas composições mais importantes, que ganharam novos arranjos e significados. Algumas das músicas só se desenvolveram por completo nos discos, estando ainda em estágio embrionário nas trilhas musicais. A tabela a seguir descreve quais composições se originaram em quais filmes, e em que discos elas podem ser encontradas:

FILME	MÚSICA	DISCOS
<i>Seara Vermelha</i> (1963)	"Jequié"	<i>Carnival of Spirits</i> (1975) e <i>Ouro Negro</i> (2001)
<i>Ganga Zumba</i> (1964)	"Coisa nº 5 / Nanã"	<i>Coisas</i> (1965), <i>The Maestro</i> (1972) e <i>Ouro Negro</i> (2001)
	"Coisa nº 4"	<i>Coisas</i> (1965) e <i>Ouro Negro</i> (2001)
	"Mãe Iracema"	<i>The Maestro</i> (1972) e <i>Ouro Negro</i> (2001)
	"Coisa nº 9"	<i>Coisas</i> (1965) e <i>Ouro Negro</i> (2001)
<i>Os Fuzis</i> (1965)	"Bluishmen"	<i>The Maestro</i> (1972) e <i>Ouro Negro</i> (2001)
<i>O Beijo</i> (1965)	"Coisa nº 2"	<i>Coisas</i> (1965) e <i>Ouro Negro</i> (2001)
	"Coisa nº 8"	<i>Coisas</i> (1965) e <i>Ouro Negro</i> (2001)
	"Paraíso"	<i>Choros & Alegria</i> (2005)

Tabela 1 – Músicas de Moacir Santos originadas primeiramente em suas trilhas musicais.

Não somente algumas melodias e arranjos de suas trilhas musicais foram aproveitados para os discos autorais posteriores, mas toda uma gama de outros aspectos: como ideias de instrumentação (por exemplo, na clara valorização do uso de instrumentos de sopro e percussão afro-brasileira); desenvolvimento do material melódico e harmônico (especialmente em relação ao grande uso de estruturas modais); e o direcionamento estético dos gêneros musicais mais presentes na obra de Santos e que permeiam toda sua carreira (como os que mesclam a música afro-brasileira, os gêneros populares urbanos, os ritmos do Nordeste brasileiro e a música norte-americana, sobretudo a jazzística).

Por fim, para se ter acesso às transcrições em partitura e análises mais aprofundadas das trilhas musicais de Moacir Santos para os filmes brasileiros comentados nesse subcapítulo, sugerimos que se consulte a já mencionada dissertação de mestrado: “A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos”¹⁶.

Adicionalmente, é interessante mencionar o currículo pessoal de Moacir Santos, fornecido por Moacir Santos Jr. durante a pesquisa de campo.

Musicou os seguintes filmes no Brasil:

Seara Vermelha	(Dir.: R. d'Aversa) Brasil
O Ganga-Zumba	(Dir.: Carlos Diegues) Brasil
O Santo Módico	(Dir.: Sacha Gordine) França
Os Fuzis	(Dir.: Ruy Guerra) Brasil
O Beijo	(Dir.: Flávio Tambellini) Brasil
Terra Sem Verde	(Dir.: Não lembrado) Brasil
E alguns documentários	(Dir.: Não Lembrados)

Figura 1 – Reprodução de parte do currículo de Moacir Santos, listando sua participação em produções audiovisuais no Brasil.

Além dos filmes já conhecidos, é listada uma produção intitulada *Terra Sem Verde*. Segundo a base de dados online da Cinemateca Brasileira, essa produção é um documentário lançado em 1963, produzido pela Angra Filmes Ltda. e distribuído pela Art Filmes¹⁷. Também não foi possível encontrar nenhuma cópia dessa produção ao longo da pesquisa. Em seu currículo, o próprio Moacir Santos indica não lembrar o nome do(a) diretor(a), bem como aponta sua participação em outros documentários, novamente sem indicar nomes ou créditos.

¹⁶ BONETTI, 2014.

¹⁷ Também consta o registro de que o documentário foi censurado, mencionando o Certificado de Censura Federal 8.504 de 05/04/1963.

1.2 – Período norte-americano

Foi uma pena, porque logo depois de fazer o *Ganga Zumba*, ele foi embora. **Naquele momento ele era um dos músicos dos quais mais se esperava, no panorama da música brasileira da época**, um panorama muito eufórico, muito cheio de entusiasmos (Carlos Diegues *apud* GUERRINI, 2009: 173, grifo nosso).

Essa fala de Diegues repercute entre muitos músicos brasileiros, que imaginam como seria a carreira de Moacir Santos se ele não tivesse emigrado. Fica claro que seu afastamento da cena musical de sua terra natal causou impactos inimagináveis e que a história da música brasileira poderia ter episódios diferentes. Isso fica evidente quando se imagina sua influência como educador, e também sua produção discográfica, que eventualmente contaria com músicos mais afinados com sua concepção musical. Contudo, essa situação hipotética e especulatória nunca encontrará resposta concreta.

Em 1967, Santos se mudou definitivamente para os EUA, depois de seu trabalho para o filme *Love in the Pacific* (1968), do diretor polonês Zygmunt Sulistrowski, radicado em Los Angeles no período. Sua mudança se deu por meio de uma passagem de avião paga pelo Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores) para assistir à pré-estreia do filme depois da boa repercussão entre seus pares¹⁸. Moacir aguardou o convite para a *avant-première* por dois anos, sem nenhum retorno do diretor. Mesmo assim, ele pôde usufruir da passagem já destinada a ele, contudo, por conta da inflação, em um trecho menor do Rio de Janeiro até New York (DIAS, 2014: 103-105).

Primeiramente, Moacir e sua esposa Cleonice se estabeleceram em Newark, na região de New Jersey-New York, e o filho do casal, Moacir Jr., só se juntou a seus pais alguns meses depois. Contudo, por conta do clima frio e chuvoso, a adaptação não foi simples e a família acabou acatando uma sugestão de Sergio Mendes, ex-aluno e colega de Santos, a seguir viagem rumo à Califórnia. É um processo comum entre imigrantes de todas as nacionalidades realizarem migrações secundárias internas dentro dos EUA. Em geral, “as mudanças são feitas por conta de oportunidade de trabalho, custo de vida ou considerações climáticas” (MARGOLIS, 2009: 6, tradução nossa)¹⁹. Após se

¹⁸ Entende-se por “repercussão” apenas o fato da comunidade musical ter ficado sabendo do trabalho de Santos para uma produção internacional, pois a estreia do filme se deu apenas alguns anos depois.

¹⁹ The moves are made because of job availability, the cost of rent, or considerations of climate (MARGOLIS, 2009: 6).

estabelecer na Califórnia, em 1968, Santos iniciou sua tímida, porém significativa, atuação no mercado cinematográfico estadunidense.

Depois de chegar nos Estados Unidos, brasileiros, assim como outros imigrantes, têm duas prioridades imediatas: primeiro, encontrar um lugar para morar, depois encontrar um emprego. Para muitos, a chave para ambos é ter parentes e amigos no país (MARGOLIS, 2009: 17, tradução nossa)²⁰.

As relações de amizade são muito importantes para um recém imigrante e diversos rumos que a vida de Moacir tomou se deram por conta disso. A começar pela já citada sugestão de Sergio Mendes para que a família se realocasse na costa oeste, muito mais receptível em relação ao clima. De início, eles estabeleceram residência no bairro de Hollywood, em Los Angeles, e em pouco tempo Santos conheceu Clare Fisher, que se tornou seu amigo e parceiro por muitas décadas. Fisher foi o responsável por introduzi-lo a Albert Marx, que

produziu as primeiras gravações de música de Moacir nos Estados Unidos, sem entretanto lançá-las no mercado. Esses seis registros iniciais – “Evocative” (Coisa nº 7), “What if” (regravada no CD *Choros & Alegria* com o título de “Outra Coisa”), “The Wind is rising”, “Love is a happening thing” (Coisa nº 10), “Off and on” e “Coisa nº 6” – só viriam a ser ouvidos mais de uma década depois de gravados, ao integrarem, junto com outras composições, o repertório de seu quarto LP, *Opus 3 nº 1* (DIAS, 2014: 108).

Outra relação de grande importância para Moacir nos primeiros anos nos EUA foi a amizade com Horace Silver (1928-2014), importante pianista de jazz americano, a quem carinhosamente chamava de Horácio Silva²¹. Em uma entrevista, Santos conta sua relação o famoso pianista de jazz:

E foi por causa das “Coisas” que você acabou gravando pela Blue Note?

Não, foi Horácio Silva o causador, que me levou pra Blue Note e fez eu lançar o disco lá. É uma história que tenho satisfação grande de contar. Primeiro me contaram de um evento, ele tinha ido em Niterói,

²⁰ After arriving in the United States, Brazilians, like other immigrants, have two immediate priorities: first, finding a place to live, then finding a job. For many, the key to both is having relatives and friends in the country (MARGOLIS, 2009: 17).

²¹ É possível que Horace falasse ou compreendesse português, visto que seu pai imigrou de Cabo Verde para os Estados Unidos no início do século XX.

na casa de Sergio Mendes, e lá cheio compositores da bossa nova, jovens músicos, todo mundo pra tocar e mostrar suas músicas. Escutou muita coisa, mas teve uma música que chamou muito a atenção. Ele parou num certo momento e disse, “de quem é essa música?”, e responderam, “de um professor aí”. Era “Naná”. Alguns anos depois, eu estava morando em Los Angeles e tinha um amigo, que era chefe do departamento de correio e adorava o Brasil, que foi me visitar e me convidou pra gente ir dar um passeio, uma volta ali na cidade, ver o que é que está acontecendo. Ele queria ir num lugar chamado Lighthouse. Eu perguntei a ele quem é o artista que ia tocar hoje, ele disse Horácio Silva. Aí a gente foi e no primeiro break ele foi parabenizar o conjunto, que eu gostei muito também. Aí me apresentei, o autor de “Naná”, e depois, antes de tocar de novo, ele disse: “Senhoras e senhores, eu tenho o prazer de apresentar a vocês uma pessoa, um músico que vocês ainda não conhecem, mas vão conhecer”. Proverbial essa sentença, “vão conhecer”. Quer dizer, já estava na mente dele, já estava escrito que ele ia me lançar no mundo da música nos Estados Unidos.

Depois disso vocês ficaram amigos?

Isso. Aí um dia eu tinha ido passar uma semana em Nova York pra fazer um disco do João Palma, que era baterista do Sergio Mendes, e aproveitei pra visitar Horácio Silva, que morava lá. Então me convidou pra um jantar à presença do diretor artístico da Blue Note, e aí aconteceu. Ele me pagou um adiantamento imediatamente, sem ter ouvido a coisa, só pela palavra do Horácio Silva (Moacir Santos *apud* EVANGELISTA, 2008: 1).

Produções audiovisuais

Oficialmente, apenas três filmes de produção norte-americana tiveram suas trilhas musicais, integral ou parcialmente, compostas por Santos: *Love in the Pacific* (Zygmunt Sulistrowski, 1968), *Africa Erotica: A Happening in Africa*²² (Zygmunt Sulistrowski, 1970) e *Final Justice* (Greydon Clark, 1985). Fora isso, sabe-se (e em grande parte especula-se) sobre sua relação com produtos audiovisuais televisivos, nos quais o compositor brasileiro teria trabalhado como *ghostwriter*, sem receber créditos formais.

Infelizmente, Moacir nunca falou com detalhes em entrevistas sobre suas produções de trilhas musicais para cinema, tanto no Brasil como nos EUA. E foi um ponto comum na fala de diversos colegas, em entrevistas realizadas durante uma pesquisa de campo na Califórnia, que Santos não costumava falar sobre seus feitos e realizações, e pouco comentava também sobre os trabalhos que estava fazendo. Muitos deles

²² *Africa Erotica: A Happening in Africa* também é conhecido comercialmente por dois outros nomes: *Jungle Erotic* e *Karen, The Lovemaker*. Os três nomes se referem à mesma produção e variam de acordo com cada base de dados.

descobriram a relevância da produção de Santos somente muitos anos depois, alguns muito recentemente por meio do livro de Andrea Ernest Dias.

O filme *Love in the Pacific*²³ foi lançado comercialmente nos Estados Unidos em dezembro de 1968. Diversas fontes citam a data de lançamento do filme como 1970, contudo, foi encontrado um cartaz de lançamento divulgando sua exibição em duas localidades em dezembro de 1968²⁴, como se pode perceber na reprodução abaixo:

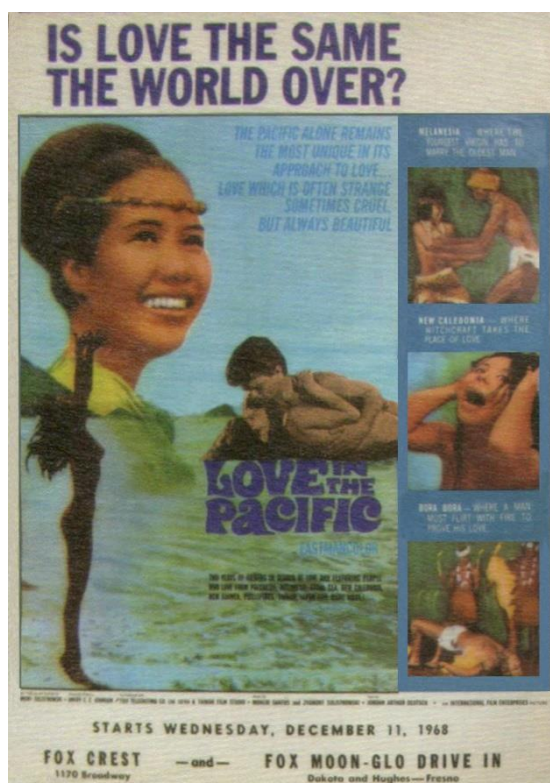


Figura 2 – Cartaz de lançamento do filme *Love in the Pacific*, na sala Fox Crest e no Drive in Fox Moon-Glo (ambos na cidade de Fresno, Califórnia).

Em 1965, o diretor viajou de Los Angeles para o Rio de Janeiro com a intenção de contratar um músico para compor a trilha musical de seu último filme, e Moacir Santos acabou sendo o escolhido para a empreitada, o que foi visto como uma ótima oportunidade de trabalhar em uma produção internacional.

²³ Não foi possível encontrar nenhuma cópia completa do filme *Love in the Pacific*, entretanto, uma cópia do rolo do trailer está localizada no Academy Film Archive, na Vine St., em Hollywood. Foi possível marcar uma sessão de visionamento no local, assistindo em uma Moviola. Contudo, infelizmente, a instituição só oferece uma cópia digital do material depois do pagamento de US\$ 1.300,00 (para os custos da digitalização em estúdios conveniados), tornando a compra inviável.

²⁴ Como esse cartaz é o documento com a data de exibição mais antiga, o ano de 1968 foi considerado na pesquisa como o ano de estreia do filme.



Figura 3 – Trecho do jornal “Cine Repórter”, de maio de 1965.

Uma prática comum da indústria do audiovisual em suas mais diversas esferas é a contratação de compositores menos conhecidos, ou em início de carreira, para a composição da música de filmes menores, com baixo orçamento e pouca projeção midiática (FAULKNER, 1983: 37). Certamente a contratação de Moacir como compositor de *Love in the Pacific* se deu, consideradas as especificidades do caso, com base no mesmo princípio: o diretor veio ao Brasil em busca de mão de obra barata, porém qualificada para seu filme, considerado como uma produção de baixo orçamento para os moldes do mercado hollywoodiano, tendo de fato pouca repercussão após a estreia.

Apesar de não ser um filme de grande porte para os EUA, o orçamento era grande o suficiente para a gravação de uma trilha musical orquestral. Moacir considerava relevante a trilha musical composta para essa produção dentro de sua obra, comentando que ela "é diferente, a música [do filme] é jazz. Eu tenho a satisfação de mostrar" (Moacir Santos *apud* DIAS, 2014: 111). Paul Smith (2015) lembra que Moacir chegou a comentar sobre esse trabalho especificamente em seus primeiros anos nos EUA: “Ele nos mostrou isso. E era meio que sua, como ele dizia ‘essa foi minha entrada nos Estados Unidos’” (SMITH, 2015).

O filme *Africa Erotica: a Happening in Africa*, lançado comercialmente nos Estados Unidos em novembro de 1970, foi a segunda produção de Santos para

Sulistrowski. É interessante notar que o filme se enquadra na categoria de cinema erótico, e que compositores mais renomados nunca quiseram ter seus nomes atrelados aos créditos desse tipo de filmes (LIMBACHER, 1981: vii). Visto isso, o fato de Santos atuar nessa produção só reforça o estereótipo padrão de profissionais novos aceitarem trabalhos menos prestigiosos, pois precisam construir suas carreiras e, sobretudo, sobreviver. Apesar de ser considerado um “filme B”, a trilha musical apresenta um caráter robusto, gravado por um grupo orquestral. É notável que alguns trechos são excertos reaproveitados das gravações de *Love in the Pacific*, contudo, não se sabe se por decisão do diretor, do compositor, ou até mesmo do montador da produtora. Da mesma maneira, também foram reaproveitadas músicas de Hareton Salvani (1945-2006), como se verá em detalhes no Capítulo 3.

A série *Mission: Impossible* foi exibida pela CBS Broadcasting, Inc., nos Estados Unidos, entre setembro de 1966 e março de 1973. França (2007), Gomes (2009) e Dias (2014) sugerem que Santos tenha trabalhado como *ghostwriter* para a série no ano de 1970, o que nos leva a crer que tenha sido durante a produção da quinta temporada. O próprio Moacir Santos chegou a confirmar sua participação na série em entrevistas²⁵.

Para suprir a demanda musical da série, diversos compositores eram atribuídos como coordenadores de episódios individuais, e não só Lalo Schifrin (1932-) como se poderia pensar. Em determinados momentos, esses compositores terceirizavam parcial ou integralmente suas atribuições para outros músicos que não seriam creditados, e o trabalho de Santos em *Mission: Impossible* se deu basicamente nesse contexto, como se verá em profundidade mais adiante. Contudo, criou-se uma enorme especulação informal sobre a possibilidade do próprio tema principal da franquia ter sido na verdade composto por Moacir. Essa especulação se respalda principalmente na semelhança rítmica do tema em 5 por 4 com a linha grave do padrão rítmico do *Mojo*, muito utilizado por Santos em suas composições.



Exemplo 1 – Comparação rítmica entre padrão básico do *Mojo* e a rítmica do tema de *Mission: Impossible*.

²⁵ Transcrições exatas dessas entrevistas podem ser encontradas ao longo do segundo capítulo da tese.

Outro caso interessante é a comparação de um trecho da melodia do tema de Schifrin com um trecho da melodia da "Coisa nº 2". Em ambos os casos a movimentação melódica descendente ocorre de maneira similar, apesar da diferença intervalar. No tema de *Mission: Impossible*, são executadas três derivações motivicas descendentes e uma ascendente, já na "Coisa nº 2" pode-se perceber dois motivos descendentes e um ascendente finalizando a frase. No âmbito intervalar, o que mais se assemelha é a nota de repouso grave (terceira nota dos motivos), pois ela desce meio tom entre a primeira e segunda repetições (sol para sol \flat e sol para fá \sharp , respectivamente). Também há similaridades em relação ao timbre, pois nos dois casos essas frases são executadas por sopros, com especial destaque para os trombones.



Exemplo 2 – Trecho do tema de *Mission: Impossible*.



Exemplo 3 – Trecho da melodia de "Coisa nº 2".

Entretanto, podemos considerar a improbabilidade dessa afirmação levando-se em conta que Moacir só chegou nos EUA em 1967, mudando-se para a Califórnia em 1968, e o tema principal do seriado já estava composto, gravado e lançado desde setembro de 1966. Além disso, Santos chegou a negar a autoria do tema principal em entrevistas, quando indagado sobre o assunto.

Final Justice, lançado comercialmente nos Estados Unidos em maio de 1985, dirigido por Greydon Clark, é a última trilha musical pela qual Moacir recebeu crédito oficialmente, contudo, apenas uma pequena parte da música do filme é de sua autoria. O compositor principal é David Bell (1954-), que compôs uma trilha musical instrumental que dialoga com as produções clássicas do gênero suspense/policial. Os créditos finais do filme mencionam canções e composições adicionais, como: "The Sound of Justice", de David Bell; "You Better Run" e "Look at me Dancin'", de Bill Scott; e

"Carnival Music", de Moacir Santos. A composição de Santos para o filme veio a se tornar a música "Samba Di Amante", presente no disco *Choros & Alegria*, de 2005. A composição é usada na trilha musical como forma de ambientar um Carnaval de rua que ocorre na ilha de Malta, onde se passa parte da trama.

Novamente citando o currículo pessoal de Moacir Santos, pode-se notar a presença do documentário *New York Knight* dentre as trilhas musicais feitas por ele no período norte-americano, contudo, nenhum registro dessa produção foi encontrado até o presente momento, tanto em bases de dados online quanto em acervos físicos.

Filmes nos E.E.U.U.:	Love in the Pacific	
	Happening in Africa	
	Mission Impossible	(Participação de Equipe)
	Final Justiça	(Participação de Equipe)
	New York Knight	(Documentário)
	E outros trabalhos menores.	

Figura 4 – Reprodução de parte do currículo de Moacir Santos, listando sua participação em produções audiovisuais nos Estados Unidos.

É interessante perceber que Santos utiliza o termo “participação de equipe” quando descreve sua atuação em *Mission: Impossible* e *Final Justice*. E além das trilhas musicais comentadas acima, também se descobriu que Moacir trabalhou em uma produção audiovisual menor no início dos anos 1990: o filme *Taking Aim*, de Monica Frota, brasileira que estava estudando na UCLA no período. Essa informação nos foi fornecida em entrevista por Afonso Claudio, que trabalhou junto com Santos na gravação da trilha musical.

Moacir desistiu de gravar ele mesmo a música e me pediu para trabalhar com ele na gravação da música para o filme. Fizemos na minha casa, no meu gravador 4-track. Toquei vários instrumentos como teclado, flauta, sax soprano e EWI. Chamamos um amigo baterista, Zé Bruno Eisenberg para gravar algumas percussões e eu mixei para DAT digital (CLAUDIO, 2016).

Infelizmente, o filme não pôde ser encontrado até o presente momento. Afonso diz nunca ter assistido a versão finalizada e a diretora não respondeu o e-mail de contato. Também não há registros online desse filme, principalmente por ser uma produção universitária de pequeno porte realizada em um período anterior à popularização da internet e arquivos digitais.

O processo de migração

Um número considerável de brasileiros começou a imigrar para os Estados Unidos a partir dos anos 1930. Até os anos 1950, esses imigrantes eram formados em especial por artistas buscando espaço midiático. Segundo Darién Davis (2008: 25), esses migrantes contribuíram com a exportação da cultura brasileira, ainda que muitas vezes de maneira estereotipada e para um público altamente desinformado. Dentre os principais nomes estão Raul Roulien (1905-2000), Lia Torá (1907-1972), Carmen Miranda (1909-1955), Aurora Miranda (1915-2005), Aloysio de Oliveira (1914-1995) e os outros integrantes do Bando da Lua, Ary Barroso (1903-1964), o grupo musical Os Anjos do Inferno, Laurindo de Almeida (1917-1995), Dick Farney (1921-1987) e Carmen Costa (1920-2007) (DAVIS, 2008: 27). Sobre esse grande número de artistas brasileiros que começou a imigrar para os Estados Unidos no começo dos anos 1930, Leticia Braga e Clemence Jouet-Pastré (2008: 8) apontam que

esse grupo de artistas, que incluiu Carmen Miranda e Ary Barroso, influenciou e foi influenciado por estilos musicais americanos do período, contribuindo com a concepção americana do Brasil por simultaneamente distinguir e obscurecer a noção de Brasil comparando-se com o resto da América Latina (BRAGA; JOUET-PASTRÉ, 2008: 8, tradução nossa)²⁶.

Além de serem responsáveis por certa difusão e imiscuição da cultura brasileira nos EUA, muitos desses artistas foram referência para futuras gerações de imigrantes, pois eles eram muito requisitados pela imprensa brasileira para registrarem suas impressões de como era viver no exterior (DAVIS, 2008: 27). Além disso, um fator que também contribuiu para aumentar o interesse dos brasileiros pelos Estados Unidos foi a popularização do cinema comercial hollywoodiano (BRAGA; JOUET-PASTRÉ, 2008: 7), considerando a influência cultural que essas produções podem causar nos espectadores estrangeiros, muitas vezes idealizando uma referência pouco verossímil de sociedade.

As viagens eram bastante custosas e, em geral, esses artistas ou pertenciam a uma classe social abastada e tinham dinheiro para bancar suas passagens de avião/navio,

²⁶ This group of artists, which included Carmen Miranda and Ary Barroso, influenced and were influenced by American musical styles of the time, contributed to American's conceptions of Brazil by simultaneously distinguishing and blurring the lines between it and the rest of Latin America (BRAGA; JOUET-PASTRÉ, 2008: 8).

ou, em menor escala, ganharam incentivos de financiamento (DAVIS, 2008: 25). Seguindo essa mesma lógica, é possível perceber que a maior parte dos brasileiros residindo nos Estados Unidos antes dos anos 1960 eram brancos, pelo fato da constante discriminação sofrida pelos não-brancos (DAVIS, 2008: 28), e também por terem historicamente uma posição favorecida na desigual sociedade brasileira. Uma curiosidade interessante é que

a casa de [Carmen] Miranda em Beverly Hills se tornou o que alguns chamavam de “consulado brasileiro não-oficial”, um lugar onde brasileiros de todas as raças geralmente se reuniam para evitar o racismo institucionalizado em bares, clubes e restaurantes, que barravam negros de se confraternizarem com brancos (DAVIS, 2008: 43, tradução nossa)²⁷.

Essa onda de imigração se deu na mesma época que o governo brasileiro começou uma grande política social e econômica contra os jogos de azar em todo o país, quando o presidente Eurico Gaspar Dutra (1883-1974) assinou um decreto federal em 1946. Como resultado, cassinos foram fechados e muitos músicos perderam seus empregos (DAVIS, 2008: 32). Ao mesmo tempo, o mercado do entretenimento no Brasil, de forma geral, que era mais forte no Rio de Janeiro e em algumas outras capitais, não se comparava com o das grandes cidades americanas, como Los Angeles, New York, San Francisco e Chicago. E é nesse contexto que se entende que “esses artistas não necessariamente estavam fugindo de tiranias ou escapando da pobreza, mas eles encontraram [nos EUA] oportunidades não disponíveis para eles no Brasil” (DAVIS, 2008: 31, tradução nossa)²⁸.

Artistas constituem um setor vibrante do fluxo de capital humano. No caso do Brasil, os artistas dos anos 1930, 1940 e 1950 precederam a imigração em massa que os seguiu, se iniciando nos anos 1960 (SASSEN, 1990 In: DAVIS, 2008: 28, tradução nossa)²⁹.

²⁷ [Carmen] Miranda’s home in Beverly Hills became what some called the “unofficial Brazilian embassy,” a place where Brazilians of all races often gathered to avoid the institutionalized racism in bars, clubs, and restaurants that barred blacks from fraternizing with whites (DAVIS, 2008: 43).

²⁸ These performers were not necessarily fleeing tyranny or escaping poverty, but they did find opportunities unavailable to them in Brazil (DAVIS, 2008: 31).

²⁹ Performers and other artists constitute a vibrant sector of the flow of human capital. In the case of Brazil, the performers of the 1930s, 1940s, and 1950s preceded the mass migration that followed beginning in the 1960s (SASSEN, 1990 In: DAVIS, 2008: 28).

Moacir Santos e sua família se mudaram no mesmo momento que uma grande onda de imigração brasileira se direcionou para os EUA (BRAGA; JOUET-PASTRÉ, 2008: 1). Segundo Maxine Margolis (1994: 278), aproximadamente dois terços dos brasileiros contabilizados no censo de 1980 chegaram nos Estados Unidos depois de 1965. Não só brasileiros aumentaram seu fluxo migratório, mas uma nova leva de imigrantes em geral se intensificou a partir dessa data, em uma taxa de aproximadamente um milhão de indivíduos entrando no país a cada ano. Isso se deu principalmente por conta do Immigration and Naturalization Act de 1965, que viabilizou a entrada de imigrantes advindos de países até então restritos (GOZA, 1994: 137). As motivações desses imigrantes eram diversas: perseguições políticas, religiosas e étnicas; além da esperança em se obter melhores oportunidades de emprego e educação (SUÁREZ-OROZCO, 2008: v).

Sobre a migração para a Califórnia,

é (...) um erro imaginar que Hollywood é destino somente para aqueles que querem alcançar a fama no mundo do cinema. Hollywood é pra todo tipo de gente cujos sonhos estão ligados à indústria do cinema: cineastas, atores e atrizes, músicos, jornalistas, vendedores, cozinheiros e empregados domésticos (BESERRA, 2005: 59-60).

A relação desses migrantes com o sucesso dependia de alguns fatores, como por exemplo “a exequibilidade do seu sonho, a sua posição social no país de origem, as conexões que você pode já ter estabelecido nos Estados Unidos e as qualidades valorizadas no mercado de trabalho que você deve possuir” (BESERRA, 2005: 255).

Apesar do enorme fluxo migratório de artistas brasileiros para Hollywood, a Califórnia não é um estado com uma grande concentração de brasileiros em geral. Por exemplo, no início dos anos 2000 a região metropolitana de Los Angeles tinha aproximadamente 33.000 brasileiros, um número significativamente inferior a cidades como New York, Boston ou Miami (BESERRA, 2005: 24). A estimativa de Beserra leva em consideração os imigrantes ilegais, por conta disso apresenta um número significativamente maior do que os calculados pelo U.S. Census Bureau³⁰. Em números oficiais que consideram os anos de 2010 e 2014, a concentração de Brasileiros em regiões metropolitanas combinadas é de:

³⁰ <https://www.census.gov/>

- 50.000 - New York (NY), Newark (NJ) e Jersey City (PA);
- 48.000 - Boston (MA), Cambridge (MA) e Newton (NH);
- 40.000 - Miami (FL), Fort Lauderdale (FL) e West Palm Beach (FL);
- 12.000 - Los Angeles (CA), Long Beach (CA) e Anaheim (CA).

Para que um brasileiro possa vir para os Estados Unidos, ele precisa preencher duas condições básicas: 1) ser “tocado” (ou “tomado”) pela ideia do *American way of life* e/ou acreditar que os Estados Unidos oferecem a possibilidade de realização do seu sonho de uma “vida melhor” e 2) ter condições efetivas de vir (BESERRA, 2005: 53).

Nesse sentido, vale citar um depoimento de Moacir dizendo que “lá há lugar para todos, para o pior e para o melhor, e todos trabalhando” (Moacir Santos *apud* DIAS, 2014: 106). Especialmente considerando-se o período de crise que os músicos estavam passando no Brasil nos anos 1960, com a decadência das rádios e o início da ditadura militar. Santos chegou a cogitar tornar-se motorista de taxi para sustentar a família, ideia que foi dissuadida pelo colega e compositor Durval Ferreira (DIAS, 2014: 105).

Em geral, a ida dos brasileiros aos EUA se dava da seguinte maneira: um conjugue ia primeiro e ficava alguns meses cuidando da busca por moradia e trabalho, enquanto o resto da família se desfazia dos bens no Brasil (MOTA, 1999: 74), e foi exatamente assim que se deu o processo de imigração da família Santos. Moacir chegou a pensar em desistir da mudança e voltar para o Brasil, por conta do clima e das eventuais dificuldades, mas quando esse pensamento lhe ocorreu todos os bens da família já tinham sido vendidos por Cleonice no Brasil e não havia mais volta.

O período inicial nos Estados Unidos é contado com um sabor de mistura entre o alívio do que ficou para trás, (...), e de uma certa indignação pelo sofrimento das humilhações vividas, do desgaste enfrentado (MOTA, 1999: 74).

É complexa também a relação dos filhos dos migrantes com a mudança de país, que implica em uma ruptura social e cultural bastante drástica, de maneira involuntária e muitas vezes à contragosto.

Os filhos são imigrantes involuntários, isto é, eles não decidiram sobre a migração; por conseguinte, ficam bastante inseguros em opinar sobre a questão. Mesmo os mais velhos não conseguem perceber bem as motivações dos pais, e parecem estar em uma posição ambivalente, conciliando os fatos de se sentirem perfeitamente adaptados à sociedade norte-americana com a forte presença do Brasil na vida

familiar. É difícil, portanto, definir o que, de fato, são vivências autênticas da criança ou do adolescente com tudo aquilo que foi e é passado constantemente através do universo dos pais e familiares adultos (MOTA, 1999: 76).

A princípio Moacir Jr. não queria sair do Brasil quando seus pais se mudaram, o que é compreensível para um jovem começando a vida e que pode já ter seus próprios sonhos e aspirações. Ele acabou indo para os Estados Unidos aproximadamente um ano depois de Moacir e Cleonice e, pelas dificuldades de adaptação, acabou vivendo boa parte de sua vida fora do país como oficial do exército americano, retornando definitivamente à Pasadena décadas mais tarde.

Entretanto, mesmo tendo em vista esse panorama da imigração brasileira para os Estados Unidos, as especificidades da trajetória de Moacir Santos o tornam único, apesar das eventuais similaridades com outros casos.

(...) todo imigrante é como todo outro imigrante, como alguns outros imigrantes, e como nenhum outro imigrante (Kluckhohn *apud* SUÁREZ-OROZCO, 2008: vi, tradução nossa)³¹,

Principais dificuldades

Moacir Santos fixa residência nos EUA em 1967, dentro de um período muito conturbado no país em relação ao preconceito racial, quando diversos acontecimentos históricos ligados ao Movimento dos Direitos Civis na década de 1960 estavam ocorrendo.

Apesar de várias cidades e estados norte-americanos contarem com uma regulamentação impedindo a discriminação racial no emprego desde 1940, apenas nos anos 1960 houve um sério esforço do governo federal para atacá-la. (...). No entanto, essas medidas não são eficazes para reduzir a discriminação aos negros, pois não alteram as regras com as quais os mercados internos de trabalho operam e que levam à segmentação (SCUDELER, 1999: 67).

Além disso, a xenofobia norte-americana já estava presente na vida dos imigrantes, sobretudo dos advindos da América Latina e outros países em

³¹ (...) every immigrant is like all the other immigrants, like some other immigrants, and like no other immigrants (Kluckhohn *apud* SUÁREZ-OROZCO, 2008: vi).

desenvolvimento. Esse modelo social elitista e excludente era reproduzido em inúmeras esferas da sociedade, dificultando, assim, o acesso de negros e imigrantes. Henrique de Souza Filho, mais conhecido como Henfil³², comenta sobre as dificuldades que passou no período que viveu nos EUA, entre 1972 e 1975:

(...) apesar de ser homem como qualquer americano, na realidade não sou. Sou um intruso, um penetra, um estrangeiro, um *alien*, pior: latino. Tenho olhos, ouvidos, pernas e braços como os americanos, mas, na loteria da vida, nasci no Brasil. Meu passe como gente só tem validade num espaço determinado chamado Brasil (Henfil *apud* BESERRA, 2005: 69).

Porém, no caso específico da indústria audiovisual, é importante ressaltar que apenas uma parcela dos imigrantes de fato sofreu preconceito. Em geral, os vindos da Europa não enfrentaram resistência para encontrar trabalho no setor, tendo inclusive construído carreiras de grande sucesso e ajudado a moldar a linguagem cinematográfica, como por exemplo o caso dos compositores Franz Waxman (1906-1967), Miklos Rozsa (1907-1995), Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), Max Steiner (1888-1971), Ennio Morricone (1928-), e tantos outros (DARBY, 1990: 376, 777). Contudo, muitas vezes a barreira se mostrou mais racial do que geográfica, ao passo que imigrantes brancos vindos de países sul-americanos não tiveram dificuldades em se inserir no mercado, como se verá em mais profundidade no capítulo 2.3.

A imigração brasileira para os EUA entre 1960 e 1970 “constitui-se numa migração predominantemente ilegal e que se insere geralmente nas ocupações de base, ou de baixa qualificação profissional (...)” (SCUDELER, 1999: 18), sendo algumas das principais funções a construção rodoviária, a pintura de pontes e o polimento de sapatos (MARGOLIS, 1994: 5). Visto isso, podemos considerar que Moacir Santos não se enquadrou na média dos brasileiros que imigraram no mesmo período, pois pôde manter a mesma profissão que já desenvolvia em seu país natal. Apesar disso, a atuação relativamente tímida de Moacir pode ser entendida frente às considerações de Braga e Jouet-Pastré (2008): “política, etnias, falta de documentação e a natureza transiente dos imigrantes brasileiros (...) contribuíram para a invisibilidade deles na sociedade

³² Henfil se mudou para os EUA para tratar-se de Hemofilia, e tentou se inserir no mercado com a publicação de tiras humorísticas para jornais. Entretanto, seu trabalho não foi bem recebido pelo público, descrito como imoral.

americana” (BRAGA; JOUET-PASTRÉ, 2008: 9, tradução nossa)³³. Smith (2015) comenta sobre esses aspectos de forma muito precisa, permitindo-nos compreender um pouco melhor as dificuldades vividas pela família Santos:

Então, eu sei que Moa estava fazendo *ghostwriting*, ele tinha algum rendimento vindo daí. Ele continuava tentando, mas Moacir nunca foi comercial, então, era difícil para ele de fato estar no ambiente dos estúdios (...). (...) era como se ele não se enquadrasse como um instrumentista de estúdio. Não porque ele não podia ler e tocar, nada disso. Mas eles nunca o chamavam para gravar! (...), eu nunca entendi porque. (...) Agora, Lalo Schifrin, que era da Argentina eu acho, ele achou seu caminho e se tornou parte do sistema. (...) Moacir tinha ligações, ele tinha relação com Quincy Jones, com Henry Mancini, nós fizemos uma demo para Henry Mancini, (...). E eu acho que eles passaram trabalhos para ele [Moacir], (...) mas não era como se ele fizesse isso sempre. E ele começou a lecionar, (...), então ele tinha um salário regular. E Cleo [Cleonice Santos, esposa de Moacir] começou a trabalhar no hospital, (...) então eles tinham dinheiro entrando (SMITH, 2015, tradução nossa)³⁴.

Executar arranjos e composições de Moacir era um desafio para muitos músicos americanos e isso influenciou na aceitação de sua música. Por exemplo, sua primeira gravação nos EUA só foi lançada em seu quarto álbum (*Opus 3 n° 1*, 1979), pelo fato de os produtores acharem que aquele material não seria bem recebido comercialmente no final dos anos 1960. Talvez, o que os norte-americanos esperavam de Santos era uma continuidade em relação aos gêneros de música brasileira que estavam estabelecidos no exterior na época, como a Bossa Nova e o Samba Jazz, e como sua música apresentava características tão peculiares, encontrou grande resistência. Nessa esteira, Mark Levine (2015) afirma que a gravadora Blue Note estava esperando outro tipo de sonoridade de Moacir, mais ligada ao sucesso comercial de Sergio Mendes, e que seus discos não tiveram a devida divulgação pela companhia, acarretando em um baixo

³³ (...) politics, ethnicity, lack of documentation, and the transient nature of Brazilian immigrants as factors leading to their invisibility in American society (...) (BRAGA; JOUET-PASTRÉ, 2008: 9).

³⁴ So, I know that Moa was doing some ghostwriting, he had some income from that. He kept trying but Moacir was never commercial, so, it was hard for him to actually be in the studio environment, (...). (...) it was like he didn't fit in with the studio players. Not because he couldn't read and play, anything. But they never called him to record! (...), I never understood why that was. (...). Now, Lalo Schifrin, who was from Argentina I think, he found his way in and became part of the system. (...). Moacir had *ligações*, he had relationships with Quincy Jones, with Henry Mancini, we did a demo for Henry Mancini, (...). And I think they gave him work, (...), but it wasn't like he was doing it all the time. And he started teaching, (...), so he had a regular income. And Cleo started working also at [the] hospital, (...) so they had some money coming in (SMITH, 2015).

alcance midiático. Outro caso bastante intrigante comentado por Levine é sobre a corrupção das gravadoras e das agências de arrecadação de direitos autorais, que o prejudicaram diretamente:

(...) [Moacir] pediu para gravar uma de minhas canções em *Saudade*. E eu recebi uma pequena quantia em direitos autorais, US\$1,33 ou US\$2,56. E depois finalmente eu recebi uma carta da, acho que era a (Agência) Harry Fox, aquelas pessoas que recolhem direitos por CDs ou LPs ou outras coisas, dizendo “nós auditamos os livros da Blue Note Records e descobrimos que eles foram trapaceados”. O que não foi uma grande surpresa naquela época. Então, eles disseram “nós estamos auditando esses livros e enviaremos um cheque quando finalizarmos”. E eu finalmente recebi um cheque de alguma coisa entre US\$400,00 ou US\$800,00. (...), eu não me lembro o valor exato, (...). Então, isso foi só por uma música, eu imagino que Moacir tenha recebido uma parcela maior, maior que a minha, já que haviam oito ou nove músicas naquele disco. E isso provavelmente pagou seu aluguel em Pasadena por alguns anos (LEVINE, 2015, tradução nossa)³⁵.

Pagar as contas todos os meses é uma luta constante para a maior parte dos profissionais das áreas criativas em geral. Na indústria audiovisual os “músicos *freelancers* são contratados por curtos períodos: os contratos entre um empregador e um músico cobrem apenas o trabalho em mãos; e é rompido assim que o trabalho for finalizado e o músico pago” (FAULKNER, 1971: 43, tradução nossa)³⁶. Essa prática é determinada pelas “órbitas informais de poder, privilégios e prestígio” (FAULKNER, 1971: 44, tradução nossa)³⁷ das partes envolvidas, que acabam sempre polarizando financeiramente em benefício dos já favorecidos pelo sistema.

A situação é ainda mais complicada para recém-chegados, pois empregadores os veem como um grande risco, (...). Com um currículo esboçado ou não comprovado, digamos, com apenas um projeto

³⁵ (...) [Moacir] asked to record one of my songs on *Saudade*. And I got tiny, tiny royalty checks, US\$ 1.33, you know, US\$ 2.56 (...). And then finally I got a letter from, I think it was Harry Fox (Agency), those of the people that collect royalties for CDs or for LPs or wherever, saying “we audited the books of Blue Note Records and found out that they have been cheated”. Which was no big surprise at the time. So, they said “we are auditing these books and we will send you a check when we finish”. And I finally got a check for something like four hundred or eight hundred bucks. (...), I can’t remember the exact amount, (...). So, this was just for one song, I imagine Moacir got a big chunk, more than I did, since there were probably eight or nine tunes on that record. And that probably paid his rent in Pasadena for a couple of years (LEVINE, 2015).

³⁶ Free-lance musicians are hired on a short-term basis: contracts between an employer and a musician cover only the work at hand; they terminate when the job is completed and the musician is paid (FAULKNER, 1971: 43).

³⁷ informal orbits of power, privilege, and prestige (FAULKNER, 1971: 44).

creditado, muitos compositores têm acesso limitado a mais trabalhos. Tais compositores, e existem muitos, não representam nada parecido com uma “descoberta” para os diretores e produtores, mas sim uma responsabilidade (FAULKNER, 1983: 23, tradução nossa)³⁸.

Por fim, podemos perceber a quantidade de nuances e variáveis que influenciam o estabelecimento profissional e financeiro de um músico como Moacir Santos em um novo país, com outra língua, outra cultura e diferentes processos de mediação. É compreensível a dificuldade de se ingressar em um mercado já saturado e caminhando para outra lógica.

Ao longo dos anos 1960 um número cada vez menor de trilhas musicais orquestrais foi composto, mas depois de um tempo o jazz também desapareceu, com o pop e o rock se tornando o novo idioma musical do cinema (LARSEN, 2007: 151, tradução nossa)³⁹.

É digno de nota uma fala de Bernard Herrmann (1911-1975) dizendo que “se eu tivesse começado agora [1970] eu não teria uma carreira no cinema” (Bernard Herrmann *apud* KARLIN, 1994: 244, tradução nossa)⁴⁰, isso por conta da grande mudança que o mercado passou, favorecendo nomes já estabelecidos. Contudo, devemos lembrar que, de fato, “carreiras não são estabelecidas de um dia para o outro” (FAULKNER, 1983: 66).

Consolidação da carreira

De acordo com as entrevistas realizadas, Moacir era bastante reconhecido pelos músicos que atuavam na região de Los Angeles, especialmente pelos que tinham alguma ligação com a produção musical latino-americana. Entretanto, permanecendo anônimo para o grande público e para outras regiões dos EUA.

³⁸ The situation is even more complicated for first-timers because employers see them as high risks and high risks, say many producers, are harder to take these days. With a sketchy or unproven track record with, say, a single credited project, many composers have limited access to more assignments. Such composers, and there are many, do not represent anything like “a discovery” to filmmakers, but rather a liability (FAULKNER, 1983: 23).

³⁹ In the course of the 1960s an ever-decreasing number of symphonic scores were written, but after a while jazz also disappeared, with pop and rock music becoming the new musical idiom of films (LARSEN, 2007: 151).

⁴⁰ If I were starting now [1970] I’d have no career in films (Bernard Herrmann *apud* KARLIN, 1994: 244).

(...) Steve Huffsteter era um dos trompetistas e disse: “em LA quando você pergunta para as pessoas o que está acontecendo, eles dirão que Moacir Santos está acontecendo”. Isso entre os músicos, as pessoas, o público, eles não o conhecem. (...). Como você disse, mesmo no Brasil. Ele estava atrás das cortinas e ele realmente não se importava em se autopromover. Ele estava trabalhando no seu próprio desenvolvimento, então, para todos nós que chegamos a conhecê-lo e conhecer sua música, sabe, nós fomos os sortudos (SMITH, 2015, tradução nossa)⁴¹.

Como anteriormente comentado, alguns desses colegas de profissão o ajudaram de diversas formas a se consolidar profissionalmente, nos exemplos de Sergio Mendes e Horace Silver. Adicionalmente, Gary Foster também teve uma importância crucial para Moacir quando o convidou para lecionar na Nova Music School, fazendo com que a família Santos se mudasse para a região de Pasadena.

Figura 5 – Panfleto da Nova Music School, na qual Moacir Santos lecionou em Pasadena.

⁴¹ (...) Steve Huffsteter was one of the trumpet players and he said: “around LA when you would ask people what’s happening, they would say it’s Moacir Santos”. That was just among the musicians, and people, the public, they don’t know. (...). Like you said, even in Brazil. He was behind the scenes and he didn’t really care about promoting himself that way. He was working on his own development, so, for all of us that got to know him and had the music, you know, we were the fortunate ones (SMITH, 2015).

Moacir permaneceu como professor da escola por dez anos, da abertura ao fechamento da instituição e a atividade docente se tornou seu principal rendimento a partir dessa época. Moacir também firmou uma parceria importante com Jay Livingston e Ray Evans, letristas de diversas canções norte-americanas.

“What’s my name?” foi gravada no LP *Saudade* (Blue Note, 1974), com interpretação de Moacir Santos e Donald Alvez. Assinam a letra **Jay Livingston e Ray Evans**, famosa dupla de compositores de Hollywood, autores, entre outros sucessos, de “Whatever will be, will be” (*Que será, será*), canção vencedora do Oscar em 1956, composta para o filme *The man who knew too much* [*O homem que sabia demais*], de Alfred Hitchcock (DIAS, 2014: 26-27, grifo nosso)

Sobre esse episódio, Santos comenta que: “trabalhar com essa dupla famosa e renomada internacionalmente serviu como testamento de minhas convivências nessa época, naquele ramo” (Moacir Santos *apud* DIAS, 2014: 109-110).

Sua carreira fora do cinema foi consideravelmente mais expressiva, especialmente levando em conta que Moacir conseguiu contratos com grandes gravadoras (Blue Note e Discovery) para produzir seus discos, seguindo um padrão muito comum em Hollywood.

Enquanto seus trabalhos em gravações, na selva dos jingles comerciais, no mundo do jazz, rock e disco, *off-Broadway*, e até ramificações acadêmicas podem parecer impressionantes, eles não são capazes de manter uma linha de trabalho na indústria dos filmes. Carreiras tão breves não são exceções, mas a regra em Hollywood. Dos 442 compositores de 1.355 filmes estadunidenses produzidos, lançados e aclamados entre 1964 e 1975, 57 por cento (252) tem apenas *um crédito em filmes* (FAULKNER, 1983: 49, grifo do autor, tradução nossa)⁴².

Tendo isso em vista, pode-se considerar que, mesmo assim, Moacir teve uma carreira acima da média dentro da indústria audiovisual norte-americana, com seus três créditos oficiais em longas-metragens. O fato de nenhum dos filmes que Santos trabalhou como compositor terem alcançado sucesso comercial expressivo certamente

⁴² While their work in the record business, commercial jingles jungle, jazz world, rock and disco business, off-Broadway, even the academic groves may be impressive, they are unable to sustain a line of work in the film industry. Such brief careers are not the exception but the rule in Hollywood. Of the 442 composers in 1,355 U.S. films produced, released, and reviewed from 1964 to 1975, 57 percent (252) have only *one film credit* (FAULKNER, 1983: 49).

acabou limitando sua carreira dentro da indústria pois a receptividade do mercado para a contratação de profissionais se baseia na repercussão de produções anteriores. Em geral, pode-se dizer que se os filmes fracassam, os compositores tendem a “fracassar” junto com a produção, não importando o quão boa sua música é (FAULKNER, 1983: 70-71).

Apesar disso, é interessante também levar em conta uma fala de Moacir Santos Jr. reiterando que a decisão de Santos por se estabelecer nos EUA teve um caráter decisivo para sua carreira, como forma de ampliar seu campo de atuação e difusão em relação às oportunidades que teria no Brasil:

Foi um grande passo, foi um bom passo. Especialmente depois de compor diversas trilhas musicais de filmes no Brasil, quando ele fez uma aqui, nos EUA... foi como “um passo adiante”. O que eu gostaria de explicar para você de um ângulo diferente... lá atrás, quando você escrevia música, basicamente você se limitava apenas ao Brasil. Então, quando você vem para os EUA você escreve internacionalmente de fato. Essa é a diferença (SANTOS Jr., 2015, tradução nossa)⁴³.

Considerações finais

Nos anos 1960 e 1970 a indústria audiovisual norte-americana estava passando por um novo período de transição, e produções independentes estavam ganhando força com o enfraquecimento do *studio system*⁴⁴, mas por outro lado os compositores também estavam perdendo seus empregos estáveis.

Por volta dos anos 1960, com o fim das orquestras de estúdio e o colapso do *studio system*, a maioria dos compositores, arranjadores e orquestradores estavam trabalhando como *freelancers* – pegando trabalhos em uma lógica de um filme após o outro (KARLIN, 1994: 195, tradução nossa)⁴⁵.

⁴³ It was a major step, it was a good step. Especially after writing, composing (...) several motion pictures in Brazil, when he did write one for... here, in the US... it was kind of this “one step further”. What I would like to explain to you [from] a different angle... back then, when you write music, compose, basically you limit to Brazil only. So, when you come to US actually you write internationally. So, that’s the difference (SANTOS Jr., 2015).

⁴⁴ O *studio system* é conhecido por ter operado entre 1920 e 1960, durante a “era de ouro de Hollywood”, e foi um método de produção e distribuição dominado pelos maiores estúdios do período. Em geral, as mentes criativas eram seguras pelos estúdios por meio de contratos duradouros e a distribuição para as salas de exibição era controlada e manipulada de forma que produções mais independentes não pudessem penetrar o sistema.

⁴⁵ By the sixties, with the demise of the studio orchestras and the breakdown of the studio system, most composers, arrangers, orchestrators were freelancing – taking their assignments on a film-by-film basis (KARLIN, 1994: 195).

A música popular, especialmente a canção, ganhou expressiva inserção comercial no cinema e na televisão (DARBY, 1990: 486). Pode-se traçar um paralelo com a produção fonográfica de Moacir Santos, que incorporou a canção a pedido dos produtores da Roulette Records, “no intuito de conseguir maior projeção (...) no mercado americano” (DIAS, 2014: 108). É interessante notar também a mudança estética que se deu no final da década de 1970 e que se estabeleceu nos anos 1980, quando os sintetizadores passaram a dominar uma grande parcela da música das produções audiovisuais do período. A música de Santos não estava completamente alinhada com essa sonoridade e esse pode ser um dos motivos pelos quais ele tem apenas um crédito na década de 1980, de uma pequena parte da trilha musical de *Final Justice* (1985).

Limbacher organizou, em duas publicações (1974, 1981), uma espécie de catálogo de compositores de cinema e televisão e suas respectivas produções para o mercado norte-americano. Na publicação de 1974 o nome de Moacir aparece catalogado da seguinte maneira: “SANTOS, MOACYR. *Ganga Zumba* (1972)” (LIMBACHER, 1974: 648). É intrigante pensar que o nome de Santos consta no catálogo com uma de suas produções brasileiras, com a data de lançamento norte-americana, mas nenhum de seus trabalhos produzidos e lançados nos EUA foram listados. De certa forma, o fato de o nome de Moacir Santos estar nesse catálogo, mas com sua obra desatualizada, reflete figurativamente o reconhecimento de seu trabalho com a indústria do audiovisual. No sentido de que Santos é recorrentemente lembrado pela sua carreira com o audiovisual, mas faltam ainda dados cruciais para o devido reconhecimento de sua produção.

CAPÍTULO 2

Moacir Santos *ghostwriter*

Antes de podermos mergulhar de fato na música feita por Moacir Santos para a indústria audiovisual norte-americana, é necessário que se reflita sobre um ponto importante que é base para muitas especulações: sua atuação como *ghostwriter*/orquestrador. Para isso, será necessário problematizar as noções e práticas dos *ghostwriters* e dos orquestradores, bem como relacioná-las a um conceito mais amplo de autoria. Fazendo-se, assim, necessário também abordar os processos contratuais e burocráticos que moveram e ainda movem a indústria do cinema e televisão nos Estados Unidos.

Primeiramente, a prática e o conceito de *ghostwriting* serão abordados traçando-se um percurso histórico da literatura até a música de cinema, com exemplos representativos para o entendimento da função desempenhada pelo *ghostwriter* nas mais variadas vertentes de criação. O entendimento da prática de *ghostwriting* é algo complexo e cheio de nuances sutis, justamente por ser tão intrínseco à produção artística e intelectual, sobretudo às que tem seus modos de produção relacionados com grandes indústrias. Nesse contexto, podemos dizer que *ghostwriters* “trabalham com e para indivíduos, grupos, times e companhias. (...) eles são as ‘canetas’ invisíveis e revisores por trás de grande parte da escrita corporativa, institucional e empresarial” (LYON, 2005: ix, tradução nossa)⁴⁶.

Outra questão importante a ser abordada é a dubiedade entre a terminologia adotada para as funções de *ghostwriters* e de orquestradores na música para audiovisual, por se tratar de um tema complexo e muito confuso tanto para acadêmicos da área quanto para os próprios músicos. Depois dessa explanação inicial, a atuação de Moacir Santos como *ghostwriter* será devidamente contextualizada. Colocando-o em

⁴⁶ (...) work with and for individuals, groups, teams, and companies. (...) they are the invisible “pens” and proofreaders behind much of corporate, institutional, and business writing (LYON, 2005: ix).

perspectiva com um amplo panorama sobre a organização das carreiras profissionais relacionadas à música na indústria do audiovisual nos Estados Unidos, para podermos tentar entender melhor como se deu de fato sua atuação.

2.1 – O conceito de *ghostwriting* da literatura até a música de cinema

Para se iniciar a discussão desse capítulo, se percebeu necessária a realização de uma investigação sobre conceito de *ghostwriting* no campo da literatura e em outras ramificações textuais até se chegar propriamente no contexto da música de cinema. Primeiramente, abordaremos de maneira a contextualizar historicamente a atividade dos *ghostwriters* passando por diferentes tipos de exemplos e estudos, para podermos compreender a diversidade do tema e as dificuldades morais de como lidar com ele. Outro objetivo dessa parte da pesquisa é lidar com questões éticas, como os “nebulosos” níveis de autoria, sabendo que “(...) as fronteiras da autoria são sempre difíceis de delimitar” (ACCIOLY, 2001: 70), particularmente considerando que o texto nunca está livre de marcas discursivas do autor.

É necessário se considerar aqui o termo “literatura” de uma maneira ampla, de forma que qualquer texto escrito possa ser usado para iluminar o entendimento. Para ilustrar, alguns exemplos variados serão expostos de uma maneira breve, considerando que inúmeras abordagens poderiam ser demonstradas, pois a atividade dos *ghostwriters* teve início quase simultaneamente com a prática da escrita.

Há muito tempo pesquisadores seguem investigando quem seria(m) o(s) escritor(es) de um dos livros mais populares do planeta: a Bíblia.

Enquanto tradições cristãs e judaicas creditam os primeiros cinco livros do antigo testamento conhecido como “O Torá” a Moisés, o consenso geral entre estudiosos da religião é que eles foram escritos por múltiplos escritores. Eles observam que existem, por exemplo, passagens referenciando Moisés na terceira pessoa e menções a reis Edomitas que viveram depois da morte de Moisés. Mas se seções inteiras do mais influente livro do mundo for de fato um trabalho colaborativo, então a pergunta continua: quem eram esses *ghostwriters*? E quem escreveu o quê? (NGUYEN, 2011: 1, tradução nossa)⁴⁷.

⁴⁷ While Christian and Jewish tradition credits the first five books of the old testament known as "The Torah" to Moses, the general consensus among religious scholars is that it was written by multiple writers. They observed that there are, for instance, passages referencing Moses in the third person and mentions of Edomite kings that lived after Moses died. But if entire sections of the world's most influential books was

Buscando jogar luz sobre essa questão, um grupo de pesquisa⁴⁸ de Israel criou um algoritmo computacional⁴⁹ que reconhece padrões linguísticos, com o uso repetido de palavras, para separar textos em grupos de autores.

(...) o software procura por detalhes e os compara, como a frequência de uso de palavras “funcionais” e sinônimos. Um exemplo pode ser a preferência do autor de usar a palavra ‘dito’ contra ‘falado’. (...) Enquanto o algoritmo ainda não é avançado o suficiente para dar aos pesquisadores um número preciso de possíveis autores envolvidos na escrita dos livros individuais da Bíblia, Prof. Dershowitz diz que ele pode ajudar a identificar pontos de transição dentro do texto onde a fonte se altera, potencialmente lançando uma nova luz a esse antigo debate (NGUYEN, 2011: 1, tradução nossa)⁵⁰.

Uma curiosidade intimamente relacionada a esse mesmo tópico: existe ainda outro algoritmo desenvolvido por Berzak, Reichart & Katz (2014) em parceria com o Massachusetts Institute of Technology e o Israel Institute of Technology que reconhece (com 72,2% de probabilidade) quais são as línguas nativas de pessoas ao redor do mundo escrevendo em inglês. Esse algoritmo mede os resultados analisando a ordem das palavras e outros aspectos específicos da linguagem escrita. Visto isso, algoritmos computacionais podem gerar resultados importantes no desenvolvimento de novos parâmetros de análise.

Na literatura também podemos encontrar diversos casos similarmente controversos no que tange à autoria. Por exemplo, alguns pesquisadores acreditam que William Shakespeare (1564-1616) talvez não tenha nem existido. Afirmando que seus textos teriam sido escritos por diversos outros autores que viveram no mesmo período, e somente depois historiadores teriam atribuído a autoria a uma *persona* inventada. A

in fact a collaborative work, then the question remains: who were these ghost writers? And who wrote what? (NGUYEN, 2011: 1).

⁴⁸ Prof. Nachum Dershowitz (Universidade de Tel Aviv – Escola de Ciências da Computação), Idan Dershowitz (Universidade de Hebrew – teólogo), Prof. Moshe Koppel, e o doutorando Navot Akiva (Universidade de Bar-Ilan).

⁴⁹ Os resultados foram publicados no artigo: *Computerized Source Criticism of Biblical Texts* (DERSHOWITZ *et al.*, 2011).

⁵⁰ (...) the software searches for and compares details, such as the frequency of the use of "function" words and synonyms. One example might be an author's preference for using the word 'said' versus 'spoke'. (...) While the algorithm is not yet advanced enough to give the researchers a precise number of probable authors involved in the writing of the individual books of the Bible, Prof. Dershowitz says that it can help to identify transition points within the text where a source changes, potentially shedding new light on age-old debates (NGUYEN, 2011: 1).

complexidade do tema é tão grande que se formaram sociedades ao redor do mundo para debater essas ideias, como o caso da *The Shakespearean Authorship Trust*, uma organização fundada em 1922. Para se aprofundar no assunto, recomenda-se os escritos de Michell; Schealer (1996), Schoenbaum (1970, 1991), Boyle (1988), e Regnier (2003). Entretanto, existem alguns pesquisadores que acreditam na existência de Shakespeare. Inclusive, existe um website⁵¹ inteiramente dedicado a provar que o autor realmente existiu.

Um caso bastante controverso é o de *Rambles Among Words* (1859), um popular livro sobre etimologia inglesa creditado a William Swinton (1833-1892). Muitos pesquisadores afirmam que ele pode ter sido escrito por Walt Whitman (1819-1892), por conta do estilo, organização textual e até mesmo ideias conceituais. Existem algumas seções de *Rambles Among Words* que de fato se sabe que foram escritas por Whitman, como todo o décimo primeiro e décimo segundo capítulos (WARREN, 1984: 22). Para mais detalhes, ver o artigo: *Whitman as Ghostwriter: The Case of Rambles Among Words* (WARREN, 1984).

Outro exemplo, agora da cultura oriental, é o livro *Tale of Genji*. A obra é considerada por muitos como o primeiro *romance*, como o termo é usado hoje, e foi lançado por volta do século XI supostamente escrito por Murasaki Shikibu (c. 973 a 978 – c. 1014 a 1031), pertencente da nobreza japonesa. Entretanto, existe um grande debate sobre isso. Yosano Akiko (1878-1942) foi a autora da primeira tradução para o japonês moderno, e ela acreditava que Shikibu tinha escrito apenas parte dos capítulos. Ela também supunha que a filha de Shikibu, Daini no Sanmi (999-1082), escrevera alguns trechos. Outros pesquisadores também contestaram a autoria integral de Shikibu, pois o livro conteria alguns exemplos de erros de continuidade. No mesmo caminho dos estudos da Bíblia utilizando algoritmos, análises computacionais recentes mostram discrepâncias de estilo “estatisticamente significantes” entre os capítulos. Esse estudo de análise computacional foi publicado por Hosoi *et al* (2014), intitulado: *Visualization of Special Features in “The Tale of Genji” by Text Mining and Correspondence Analysis with Clustering*.

Existem diversos casos de textos escritos por *ghostwriters* em todas as mídias escritas, e o jornalismo é uma grande fonte de renda para esses profissionais. É

⁵¹ Ver: <http://shakespeareauthorship.com/>

fácil perceber que uma quantidade expressiva de artigos e reportagens não tem nem um autor atribuído, especialmente na atual era da internet. Esse tipo de coisa acontece principalmente porque toda uma equipe pode estar envolvida com o processo de pesquisa, escrita e publicação em jornais e revistas diários, semanais e mensais. Em alguns casos, como eles não poderiam atribuir apenas um autor, acabam não indicando nenhum.

Como um exemplo pontual, Clarice Lispector (1920-1977) trabalhou como *ghostwriter* em um tabloide semanal durante parte de sua carreira. Ela escrevia em nome de uma atriz chamada Ilka Soares⁵² (1932-). Lispector participou desse trabalho porque o tabloide percebeu que eles venderiam muito mais cópias se uma estrela de cinema assinasse os textos em vez de uma escritora, pois a publicação era direcionada a um público feminino, com dicas comportamentais. Para mais informações sobre esse tópico especificamente, recomenda-se a leitura do trabalho acadêmico de Nunes (2004): *Receitas de Sedução nas Páginas Femininas de Clarice Lispector para O Diário da Noite*.

O *ghostwriting* na pesquisa acadêmica é provavelmente o serviço mais popular hoje em dia nessa categoria. Uma rápida pesquisa nos mecanismos de busca do Google revela surpreendentes resultados de diversas empresas oferecendo serviços para escrever teses, dissertações, artigos, etc. Infelizmente, apenas alguns poucos pesquisadores acadêmicos escreveram sobre o *ghostwriting* no campo da academia, mas isso acaba sendo compreensível, considerando as complicadas questões morais atreladas.

Um bom exemplo de bibliografia é a dissertação de mestrado de Accioly (2001), intitulado *Ghost writer: O autor à sombra*, pois ela realiza uma série de entrevistas anônimas com *ghostwriters*. De forma a obter um entendimento prático desses profissionais, ela encomendou um subcapítulo de sua dissertação para um deles, objetivando comparar o estilo e organização com seus próprios escritos. Esse subcapítulo escrito pelo *ghostwriter* pode ser encontrado integralmente no anexo de seu trabalho.

Outro exemplo de autor que encomendou serviços a *ghostwriters* para comparar seus trabalhos e métodos de cobrança é Grieger (2007). Em seu artigo, *Escritores-Fantasma e Comércio de Trabalhos Científicos na Internet: A ciência em risco*, ela demonstra quais foram as especificações das solicitações e quantos *ghostwriters* as aceitaram, total ou parcialmente, bem como quanto foi cobrado pelos trabalhos.

⁵² Ilka Soares se tornou famosa após ter atuado em filmes da Atlântida, uma das primeiras companhias cinematográficas brasileiras a lançar filmes com grande orçamento e a atingir um grande público.

Na esteira da pesquisa acadêmica, porém com foco na área médica, existem ainda mais questões éticas envolvidas, entretanto, o *ghostwriting* é um serviço frequentemente encontrado em revistas científicas da área da saúde (SPINAK, 2010). Eventualmente, um pesquisador ou até um grupo de pesquisa podem empregar um *ghostwriter* “apenas” para escrever o artigo utilizando dados originais. Mas em muitos casos até mesmo os dados são gerados pelo *ghostwriter*.

(...) *ghostwriters* não são a mesma coisa que escritores/redatores profissionais da área médica. Pode acontecer de um grupo de pesquisadores contratar um escritor/redator profissional para editar um documento baseado em dados de pesquisa originais, mas são os pesquisadores que continuam mantendo controle do trabalho escrito bloqueando mensagens de marketing que favoreçam companhias ou produtos (SPINAK, 2010: 2, tradução nossa)⁵³.

Algumas revistas científicas da área da medicina contam com grandes quantidades de dinheiro de testes financiados por indústrias, e esses testes são “de fato mais prováveis de serem citados do que os não financiados por indústrias” (BARBOUR *et al.*, 2011: 1-2, tradução nossa)⁵⁴. “Companhias financiadoras podem empregar diversas estratégias para elevar o impacto de seus estudos, incluindo resenhas de *ghostwriters* que as citem. Revistas científicas não tem moeda mais preciosa do que citações” (BARBOUR *et al.*, 2011: 1-2, tradução nossa)⁵⁵, portanto, o mercado de *ghostwriters* é uma engrenagem importante para essa indústria.

Justamente por isso, é difícil de listar algumas referências, pois existem muitas delas. Uma rápida busca em diretórios de pesquisa especializados⁵⁶ com as palavras-chave apropriadas (*ghostwriting*, autoria), permite encontrar uma grande quantidade de trabalhos sobre o tema. Uma publicação é particularmente interessante: *Ghostwriting Revisited: New Perspectives but Few Solutions in Sight* (BARBOUR *et al.*,

⁵³ (...) *ghostwriters* are not the same thing as professional medical writers. It can happen that a group of researchers may contract a professional writer to edit a document based on original research data, but it is the researchers who continue to maintain control of the written work by blocking marketing messages that are favorable to companies or products (SPINAK, 2010: 2).

⁵⁴ (...) in fact more likely to be cited than non-industry trials (BARBOUR *et al.*, 2011: 1-2).

⁵⁵ (...) sponsoring companies may employ various strategies to increase the awareness of their studies, including ghost authored reviews that cite them. Journals have no more precious currency than citations (BARBOUR *et al.*, 2011: 1-2).

⁵⁶ Por exemplo: *PubMed*, *PLoS Medicine* e/ou *The American Journal of Medicine*.

2011), pois é uma “carta” da equipe editorial do periódico *PLoS Medicine* que levanta questões sobre o fato de que é cada vez mais comum ver artigos feitos por *ghostwriters* serem publicados em revistas científicas.

Outro caso muito relevante é o da prática de *ghostwriting* no ambiente judicial. É sabido que diferentes países têm diferentes sistemas judiciais, mas em geral, eles apresentam hierarquias similares, que incluem grandes responsabilidades para os juízes.

Imagine um trabalho onde a cada ano é requerido que se avalie cerca de sete mil arquivos, se avalie de maneira detalhada aproximadamente de sessenta a oitenta casos, e se escreva e publique de sete a dez longos documentos, todos que se tornarão leis estabelecidas e escrutinadas por inúmeros juízes, advogados, pesquisadores e estudantes de direito. Adicione um requerimento: trabalhar depois da idade da aposentadoria até os setenta ou oitenta anos. Incrível como isso soa, o texto acima descreve o trabalho de um juiz da Suprema Corte (ROSENTHAL & YOON, 2011: 1308, tradução nossa)⁵⁷.

Tendo isso em mente, “dada a demanda do trabalho, é compreensível que juízes procurem facilitar suas responsabilidades” (ROSENTHAL & YOON, 2011: 1308, tradução nossa)⁵⁸. Usualmente, os *ghostwriters* judiciais são secretários bem preparados, então a questão levantada por Rosenthal & Yoon é: “Deveríamos nos preocupar se juízes delegam seus processos de escrita opinativa para seus secretários?” (2011: 1309, tradução nossa)⁵⁹. Os mesmos autores concluem que provavelmente não, devido a alguns fatores, sendo o mais significativo que: “secretários, na condição típica de excelentes estudantes de direito advindos de universidades de elite, são também recém-formados” (ROSENTHAL & YOON, 2011: 1310, tradução nossa)⁶⁰. Para uma pesquisa mais profunda, ver: Paiva (2010), além do supracitado Rosenthal & Yoon (2011).

⁵⁷ Imagine a job where each year one is required to evaluate over seven thousand files, closely evaluate approximately sixty to eighty cases, and write seven to ten lengthy published documents, all of which will become established law and be scrutinized by countless judges, lawyers, academics, and law students. Add one additional requirement: do this job well past retirement age into your seventies and eighties. Incredible as it sounds, the above describes the job of a Supreme Court Justice (ROSENTHAL & YOON, 2011: 1308).

⁵⁸ (...) given the demands of the job, it is understandable that Justices seek to ease their work burdens (ROSENTHAL & YOON, 2011: 1308).

⁵⁹ Should we care if Justices delegate the opinion-writing process to their clerks? (2011: 1309).

⁶⁰ (...) clerks, while typically excellent law students (...) from elite law schools, are also usually recent graduates (ROSENTHAL & YOON, 2011: 1310).

Já o *speechwriting*⁶¹ é comumente ligado ao *ghostwriting* judicial, mas ele pode ser encontrado em todos os tipos de discurso, como políticos, religiosos, etc. Scharzman (2006) adapta alguns pensamentos de Platão para uma linguagem mais simples e contemporânea, mostrando as objeções que o filósofo tinha sobre o *speechwriting*. Por exemplo a falta de autenticidade do discurso escrito comparado à língua falada, e a falta de dinamicidade do discurso escrito, pela sua estaticidade e pouca flexibilidade. Scharzman (2006) também questiona sobre “o que qualifica a propriedade do discurso?” Considerando-o uma “arte” performática de conceber palavras.

Como todos os tipos de *ghostwriting* judicial, o *speechwriting* é de alguma forma “justificado” como uma necessidade logística. “Porque pessoas ocupadas não deveriam ter que se preocupar em preparar todas as apresentações, então elas distribuem trabalhos menores para os *speechwriters*” (SCHARTZMAN, 2006: 1, tradução nossa)⁶². Contudo, para aceitar esses pensamentos precisamos considerar que existem questões morais envolvidas. “Por exemplo, um estudante que entrega um trabalho feito por um colega de classe é acusado de plágio (...). Um reitor que entrega um discurso feito por um assistente não causa nenhuma apreensão” (SCHARTZMAN, 2006: 1, tradução nossa)⁶³.

Alguns aspectos importantes precisam ser levados em consideração quando lidamos com o conceito de autoria, e existem diversas referências em estudos. Dois dos mais reconhecidos autores sobre o tema, Roland Barthes (1953, 1967) e Michel Foucault (1969), propuseram diversas questões relevantes sobre esse conceito em seus escritos⁶⁴. Por exemplo qual o papel de quem escreve, qual a importância do leitor, quem é o autor e quando ele aparece e desaparece, etc. Essas questões aparentemente levantam mais dúvidas do que resoluções, entretanto, elas são um bom ponto de partida para a reflexão.

⁶¹ O termo *speechwriting* define um tipo particular de *ghostwriting*, que se relaciona a discursos escritos por *ghostwriters*. Geralmente o termo carrega uma maior neutralidade moral (SCHARTZMAN, 2006: 1).

⁶² Because busy people should not trouble themselves with crafting every presentation, so they farm out the smaller jobs to the speechwriters (SCHARTZMAN, 2006: 1).

⁶³ For example, a student who delivers a speech composed by a classmate gets convicted of plagiarism (...). A university president who delivers a speech composed by an assistant does not raise any eyebrows (SCHARTZMAN, 2006: 1).

⁶⁴ Barthes: *Le degré zéro de l'écriture* (1953) [*Grau Zero da Escrita*]; *La mort de l'auteur* (1967) [*A Morte do Autor*]. Foucault: *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) [*O que é um Autor?*].

Em outra perspectiva, Accioly atesta em sua tese que a ascensão dos *ghostwriters* pode ser um fenômeno paralelo e simultâneo à individualização da autoria (2001: 30).

A figura do autor foi concebida pela Retórica da Idade Média como uma função integrante do processo da escrita. Ela não tinha, então, um caráter identitário e nem de longe desfrutava do privilégio que a Modernidade veio a lhe conferir, até porque não se atribuía ao texto escrito um valor de originalidade (ACCIOLY, 2001: 10).

A autora também estabelece alguns diálogos com Foucault (1969) sobre a relação entre produção e consumo, mostrando que o direito de atribuir autoria veio com a necessidade da censura. Considerando que “a concessão de direitos de propriedade sobre determinados tipos de discurso teria sido uma contrapartida à instauração da responsabilidade penal” (ACCIOLY, 2001: 11). Em seu discurso, ela também flerta com Barthes (1968), reiterando a ideia de que é a língua que comunica, não o autor, e que o texto só produz significado durante o processo de leitura.

Outro ponto interessante é que alguns autores se tornaram tão renomados que acabaram virando substantivos (marxismo, platonismo, etc.) ou até mesmo adjetivos (cartesiano, lacaniano, etc.), “passando a relacionar-se mais fortemente com o ambiente discursivo do que com o indivíduo que designa” (ACCIOLY, 2001: 16-17). Tendo isso em mente, ela também conclui que “tanto autor quanto obra são unidades arbitrariamente constituídas, e por isto mesmo precárias” (ACCIOLY, 2001: 17).

“De acordo com Foucault (1992)⁶⁵, o autor é uma função” (PAIVA, 2010: 37). Similarmente, Paiva também propõe, parafraseando algumas ideias de Barthes, que “o leitor cria sua própria interpretação do texto” (PAIVA, 2010: 38-39), indicando que o autor pode ter pouco controle sobre sua obra. Ao mesmo tempo, Passos assume que “o ‘autor’ sempre está no texto, suas marcas estão lá” (PASSOS, 2004 *apud* PAIVA, 2010: 46).

Sobre essa conexão mútua entre o autor e sua obra, Amarante (2014) afirma que nós não podemos separá-los, principalmente porque a obra é a essência da personalidade do autor e carrega uma personalidade dita inseparável (AMARANTE, 2014: 6-7). Entretanto, no fim do século XX o mundo começou a ver um novo fenômeno com a popularização da internet. Os conceitos de direitos autorais e autoria estão em constante

⁶⁵ Referência à tradução para o português da publicação original de 1969.

desenvolvimento, amplificados pelo Movimento Software Livre, pela Licença Creative Commons, pela pirataria, pelos *downloads* ilegais, etc. Inúmeras coisas ainda estão para mudar e a atividade dos *ghostwriters* certamente vai seguir esses caminhos.

É possível enxergar paralelos entre os serviços de *ghostwriting* e a lógica capitalista, considerando que eles existem no intuito de gerar renda. Os egos dos autores são anulados, pelo menos se considerarmos o assunto dentro da era pós-moderna. O *ghostwriter* se torna mais uma figura que vende sua habilidade de escrever para o “futuro autor”, e essa habilidade se relaciona diretamente com o manuseio de diferentes tipos de material, reorganizando-o para se adequar ao discurso almejado. “Como decorrência dessa sujeição do discurso à lógica do mercado, a cultura pós-moderna é não somente receptiva à figura do *ghostwriter* como induz à sua proliferação” (ACCIOLY, 2001: 58).

Os serviços de *ghostwriting* funcionam como qualquer outro inserido na lógica capitalista, onde uma rápida produção garante mais lucros. Entretanto, “a produtividade é inimiga da singularidade, porque depende da padronização e da produção em série para evoluir. Dependendo do nível de exigência do cliente, o índice de produtividade do trabalho de um *ghostwriter* pode ser incrivelmente alto” (ACCIOLY, 2001: 82).

Diferentemente do que muitos poderiam crer, a atividade de *ghostwriters* hoje em dia é não só admitida como totalmente esperada. Caminhando “para um trabalho e função totalmente aceita sem nenhum constrangimento atrelado” (CONNER, 2014: 1, tradução nossa)⁶⁶. Entretanto, ainda existem diversas questões morais e conceituais, como por exemplo o fato do *ghostwriter* precisar esconder sua identidade por razões que vão muito além de seu posicionamento ético pessoal.

Alguns pesquisadores consideram que, embora a atividade dos *ghostwriters* tenha sido (e ainda é) publicamente condenável em muitos casos, ela é um “mal necessário” que está se consolidando por um discurso de efetividade (ACCIOLY, 2001: 96). Em outras palavras, a maioria das instituições de pesquisa e/ou universidades não agem contra de uma forma mais efetiva “já que em diversos casos estão envolvidos pesquisadores de renome que mantêm posições de poder e que atraem financiamento”

⁶⁶ (...) to a commonly accepted job and function with no embarrassment attached (CONNER, 2014: 1).

(SPINAK, 2010: 4, tradução nossa)⁶⁷. Também é implícito que “ir contra os *ghostwriters* pode abrir uma caixa de Pandora para todos, desde instituições acadêmicas até editoras” (SPINAK, 2010: 4, tradução nossa)⁶⁸.

Além da questão ética do *metiér*, também é preciso considerar a posição ética individual de cada *ghostwriter*, que pode divergir consideravelmente. Sabe-se que alguns *ghostwriters* são capazes de fazer “qualquer negócio”, apenas buscando o ganho financeiro. Mas existem também outros que não aceitam determinados tipos de trabalho, principalmente por conta de conflitos de interesse com temas, clientes, e em respeito a suas próprias diretrizes éticas (ACCIOLY, 2001: 88).

Outro conceito importante para se entender os problemas éticos na área é a pungente contradição entre direitos patrimoniais e direitos morais. De acordo com Amarante (2014):

(...) os contratos em matéria autoral apenas podem versar sobre os direitos patrimoniais. É vedada a transmissão dos direitos morais do autor, que por serem direitos de personalidade, assumem, dentre outras, as características de inalienabilidade, indisponibilidade, imprescritibilidade, irrenunciabilidade (AMARANTE, 2014: 2).

Ghostwriters podem transferir seus direitos patrimoniais para outra pessoa, por meio de alguma forma de remuneração ou até gratuitamente, em geral com a assinatura de termos contratuais. Contudo, os direitos morais são mais complexos de lidar, por se tratar de um plano mais subjetivo. Portanto, essa contradição levanta uma questão não resolvida: o *ghostwriter* teria algum direito remanescente das obras que ele vende? Não existe uma resposta simples, mas podemos pensar sobre a pergunta de uma maneira produtiva.

Para Amarante (2014), o *ghostwriter* nunca abdica de sua obra, ele apenas escolhe não se posicionar como o autor por um certo tempo, sendo capaz de “(...) reivindicar a paternidade a qualquer tempo” (AMARANTE, 2014: 8). Em seu artigo, a autora afirma que “na legislação brasileira, não há previsão acerca da duração dos direitos morais do autor (...). Por isso, diz-se que os direitos morais do autor são perpétuos”

⁶⁷ (...) since in many cases it implicates accomplished researchers who hold positions of power and who attract grants (SPINAK, 2010: 4).

⁶⁸ (...) going against ghostwriting could open up a Pandora’s box for everyone, academic institutions and publishers (SPINAK, 2010: 4).

(AMARANTE, 2014: 8-9). Isso significa que a descrição do *ghostwriter* pode ser considerada como um tipo de “política da boa vizinhança”. Todavia, deve-se considerar que as legislações e interpretações da lei em diferentes localidades podem ser divergentes.

Essas contradições não parecem estar perto de resoluções simples, principalmente por conta da subjetividade do tema. Alguns consideram a atividade um ato ilegal, enquanto outros afirmam que não existe problema algum em saber que o *ghostwriter* abre mão de sua autoria (GRIEGER, 2007: 248).

Na maioria dos casos, o conceito de *ghostwriting* na música de cinema e televisão está relacionada a produções industriais de grande orçamento. Isso acontece por conta da quantidade de produções simultâneas e da agilidade que o mercado audiovisual atingiu. De maneira geral, os departamentos de música dos grandes estúdios deixavam o trabalho do compositor mais fácil de várias maneiras, existiam diversas pessoas na equipe com tarefas tão específicas como copistas, preparadores das planilhas de tempo dos *cues*⁶⁹, treinadores vocais para os músicos, etc. (Quincy Jones In: BAKER, 1972: 152), além dos orquestradores e *ghostwriters* em si.

Ghostwriters foram necessários pela primeira vez de uma maneira mais sistemática durante a “era de ouro” da música de cinema de Hollywood, entre as décadas de 1940 e 1950, mas existem exemplos similares até hoje. Basicamente, essa prática consiste em contratar compositores e orquestradores para compor anonimamente, todos os créditos sendo atribuídos a músicos de renome e/ou de maior destaque no mercado. Esses compositores que assinam a autoria das partituras podem trabalhar juntamente com os *ghostwriters* ou não, dependendo do projeto. Sabe-se que o compositor que assina uma trilha musical nesse tipo de situação serve normalmente como um tipo de chamariz que vai ajudar a vender e atrair mais atenção da audiência e críticos. “Um autor, para o mercado, é exatamente isto: uma marca” (ACCIOLY, 2001: 80).

Alguns exemplos de compositores de cinema e televisão que supostamente contrataram/contratam *ghostwriters* para suas produções são: Lalo Schifrin, Henry Mancini, John Williams (1932-), Danny Elfman (1953-), Hans Zimmer (1957) – especialmente em sua produtora, a *Remote Control Productions* – dentre muitos outros, como veremos mais a fundo ao longo desse capítulo.

⁶⁹ *Cue* é um termo em inglês, largamente utilizado no Brasil na área da música de audiovisual, para representar cada inserção musical específica dentro de um projeto.

Também é interessante de se pensar que muitos compositores começaram a contratar *ghostwriters* com o intuito de facilitar o andamento dos projetos, pois eles precisam se envolver cada vez mais com burocracias e processos comerciais, o que os afasta gradualmente da arte da composição musical em si. Por exemplo, como uma pessoa pode lidar com a composição de diferentes produções audiovisuais simultaneamente e ainda gerenciar a parte não-musical do trabalho, considerando grandes produções com orçamentos enormes e toneladas de cláusulas contratuais?

Tendo visto o perfil dos compositores que costumam contratar *ghostwriters*, uma dúvida persiste não resolvida: quem exatamente são os *ghostwriters* da música de cinema e televisão? A maior parte deles são músicos no início de suas carreiras, muitas vezes até mesmo durante o período de formação. Resumindo, compositores que estão começando a carreira profissional e precisam ganhar dinheiro para viver, independentemente das condições.

Como resultado, a atividade dos *ghostwriters* sofre uma grande rejeição por boa parte da comunidade musical. Um artigo no site da *Film Music Magazine* tenta depreciar a profissão em uma declaração que pode ser considerada um tanto vulgar:

Em muitos casos, ser um *ghostwriter* é um pouco como ser uma prostituta musical. Você é bem pago para fazer seus serviços, mas se você falar sobre isso ou ousar assumir publicamente a autoria do seu “trabalho”, isso pode levar a consequências danosas para sua carreira, bem como de seu “contratante” (NORTHAM, 2009: 1, tradução nossa)⁷⁰.

O mesmo autor também propôs uma alternativa que parece ser mais justa para os *ghostwriters*, que é contratar uma equipe adicional para compor e orquestrar as partituras, mas no fim das contas os produtores deveriam pagá-los e listá-los nos créditos finais como autores ou coautores da música que eles compuseram (NORTHAM, 2009: 1).

Além disso, de acordo com Figueiredo (2014), sob alguns parâmetros de análise dos conceitos de autoria propostos por Roland Barthes, o compositor de cinema e televisão é, na sua essência, um compositor menos autoral.

⁷⁰ In many cases, being a ghostwriter is a bit like being a musical mistress. You're paid well for your services, but if you talk about it or dare publicly take credit for your “work”, it can have career-damaging consequences for you and your “employer” (NORTHAM, 2009: 1).

A música de cinema é composta sob restrições criativas devidas aos componentes de sua funcionalidade – o equilíbrio épico-dramático e a necessidade de referência –, e nela, talvez ainda mais que na literatura, a composição atua na mescla de elementos já existentes, de discursos musicais já produzidos (FIGUEIREDO, 2014: 29).

Contratar outro compositor é uma prática comum nas indústrias de cinema e televisão e a dinâmica de produção leva a isso. Tantas produções são realizadas ao mesmo tempo com prazos estritos, e muito dinheiro está envolvido. Por tudo isso, o compositor de música de cinema e televisão tem “uma relação, talvez, mais funcional do que artística” (FIGUEIREDO, 2014: 29).

Adicionalmente, uma polêmica intrigante sobre autoria no que tange à bibliografia teórica da música de cinema é o livro *Composing for the Films*, primeiramente publicado em 1947 apenas por Hanns Eisler (1898-1962). A autoria compartilhada juntamente com Theodore Adorno (1903-1969) só foi oficializada e publicada em uma edição de 1969. A questão da autoria se deu pelo fato de que Adorno não queria estar vinculado ao nome de Eisler, pois seu irmão, Gerhart Eisler (1897-1968), estava sendo perseguido por conta de suas atividades políticas (CLAUSSEN, 2008: 150). “Ele [Adorno] não queria exatamente ser visto comigo em público, imagine deixar seu nome ser utilizado” (Hanns Eisler *apud* CLAUSSEN, 2008: 156, tradução nossa)⁷¹.

Como pôde ser visto, existe uma clara relação entre o conceito de *ghostwriting* na música de cinema e televisão e o utilizado na literatura e outras ramificações textuais. Apesar do fato de que muitos outros exemplos poderiam ser mencionados, os estudos de caso específicos apontam para um rico e complexo tema de pesquisa, que necessitaria uma investigação minuciosa e extensa para ser plenamente compreendido.

Por fim, é importante considerar que o período histórico em que se afere autoria é drasticamente menor do que o que não se afere, considerando a história da humanidade. Estudos apontam que a primeira aparição da palavra “autoria” ocorreu por volta de 1710, e que precisamos reconhecer que a invenção do termo enquanto o conceito que conhecemos hoje, e nos é tão caro, é muito recente. Além disso, o conceito surgiu como um resultado de inúmeras influências: técnicas, filosóficas, políticas, socioculturais, legais, econômicas e literárias (EDE, 1985). Contudo, algumas

⁷¹ He would not really want to be seen with me in public, let alone allow his name to be used (Hanns Eisler *apud* CLAUSSEN, 2008: 156).

considerações importantes certamente foram estudadas ao longo desse subcapítulo, visando indicar possíveis caminhos de entendimento no recorte que a proposto pela presente pesquisa.

2.2 – Orquestradores e *ghostwriters* na música de cinema

Em Hollywood nos anos 1960 e 1970, compositores de cinema *freelancers* que tentavam entrar no mercado viam a atividade de compor sem receber créditos como uma oportunidade de expandir suas conexões profissionais. Como Robert Faulkner (1971) comenta, em seu livro *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry*:

Na indústria da música comercial, o termo *freelance* tem dois significados relacionados. Se refere à um tipo de prática de contratações tipicamente empregada a partir de um salário, ou baseado em um trabalho por vez, e designa uma área de trabalho para aqueles criando um nome. Músicos *freelancers* são contratados para projetos curtos: contratos entre um empregador e um músico cobrem apenas o trabalho em vista; eles se encerram assim que o trabalho é finalizado e o músico pago.

(...)

Para alguém de fora, esse tipo de prática de contratações parece ser irremediavelmente fragmentada e desorganizada. Mas enquanto ela sublinha a natureza predominantemente casual das contratações dos estúdios dentro dos campos do cinema e da música, ela também estabelece condições sociais para órbitas informais de poder, privilégio e prestígio (FAULKNER, 1971: 43-44, tradução nossa)⁷².

Esse período foi extremamente lucrativo para as indústrias de cinema e televisão, e os departamentos de música compartilharam de forma expressiva desses lucros. Em 1967, ano em que Moacir Santos se mudou para os EUA, os ganhos totais dos músicos gravando em trilhas musicais televisivas foi aproximadamente US\$3.800.000,00, enquanto aqueles trabalhando nas equipes de cinema receberam até

⁷² In the commercial music business, the term free-lance has two related meanings. It refers to a type of hiring practice typically employed on a wage, or job-by-job basis, and it designates an area of work performed by those bearing the name. Free-lance musicians are hired on a short-term basis: contracts between an employer and a musician cover only the work at hand; they terminate when the job is completed and the musician is paid.

(...)

To the outsider, this hiring practice seems hopelessly fragmented and unorganized. But while it underscores the predominantly casual nature of studio employment within the film and music settings, it also sets up social conditions for informal orbits of power, privilege, and prestige (FAULKNER, 1971: 43-44).

US\$3.000.000,00 (FAULKNER, 1971: 18). E no início dos anos 1970, cerca de 30 compositores e 1.874 instrumentistas trabalhavam simultaneamente apenas em projetos da Universal (FAULKNER, 1983: 50-51). Se dimensionarmos esses números para outras produtoras, podemos compreender melhor o tamanho da indústria naquele período. Nesse contexto, compositores mais renomados viam *freelancers* como meios de facilitar suas demandas de trabalho e como alternativas baratas. Faulkner argumenta que,

em Hollywood, existem muitos, muitos esquemas de colaboração funcionando por todo o espectro desde explorações parasitárias até o coleguismo mútuo. Independentemente da forma, o problema é achar alguém que irá entregar dois, três ou quatro minutos de música no prazo de maneira competente e rápida. (...) Quando compositores têm ajuda, eles criam oportunidades de curto prazo, oportunidades não só de experiência de trabalho mas também de conexões (FAULKNER, 1983: 53, tradução nossa)⁷³.

O fenômeno era tão corriqueiro que *freelancers* as vezes acabavam atuando como *ghostwriters* para outros *ghostwriters*. Essa atividade, entretanto, tinha suas limitações. Como os *ghostwriters freelancers* não recebiam crédito por seus trabalhos, eles não podiam ampliar seus currículos. Em geral, críticos e pesquisadores acadêmicos da área não falavam abertamente sobre *ghostwriting*, e mesmo entre os músicos e demais trabalhadores da indústria também estão envolvidas algumas premissas morais e éticas que tendem a incentivar as pessoas à manter em segredo informações desse caráter. Além disso, existia uma grande competitividade entre os compositores de audiovisual, e poucos nomes se estabeleceram por longos períodos, como podemos perceber nessa fala de Quincy Jones:

A escola tradicional de compositores de música de cinema em Hollywood compartilha de uma certa atitude sobre como se tratava a música de cinema; eles estabeleceram um estilo básico e criaram a tradição. Alguns daqueles compositores eram muito bons e alguns nem tanto, mas coletivamente eles formavam um tipo de dinastia governante que “trancou” a música de cinema por trinta anos. Ninguém – branco ou negro – entrou naquele círculo. Era realmente difícil (Quincy Jones In: BAKER, 1972: 149, tradução nossa)⁷⁴.

⁷³ In Hollywood, there are many, many helping arrangements running the full spectrum from parasitic exploitation to mutual collegueship. Whatever the form, the problem is to find someone who will competently and quickly turn out the two, three, or four minutes of music needed by the deadline. (...) When composers do get help, they create short-term opportunities for those they turn to, opportunities not only for work experience but also for connections (FAULKNER, 1983: 53).

⁷⁴ The traditional school of Hollywood film composers shared a certain attitude as to what movie music was all about: they established the basic style and created the tradition. Some of those composers were very

Faulkner vai além e afirma que “(...) alguns compositores mais estabilizados no mercado, temendo a competitividade, não estão interessados em passar trabalho para aqueles que estão iniciando a carreira” (FAULKNER, 1983: 56, tradução nossa)⁷⁵.

Apesar da falta de bibliografia que lida abertamente sobre o assunto, revelando nomes e atividades de *ghostwriters*, existem algumas referências interessantes. James Wetsby (1999), em seu artigo “‘Uno scrittore fantasma’: A Ghostwriter in Hollywood”, aponta as atividades do compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), que compôs e orquestrou mais de duzentos *cues* por ano, contribuindo em quase setenta filmes da MGM, sem receber créditos em nenhum deles (WESTBY, 1999: 14). Da mesma forma, o livro *The score: interviews with film composers*, de Michael Schelle, inclui imensuráveis depoimentos de compositores sobre seus trabalhos como *ghostwriters*. Um exemplo interessante veio de Shirley Walker (1945-2006):

Eu entrei no mercado em uma época que a natureza do trabalho de *ghostwriting* era que você era muito bem pago para não falar sobre o fato que você estava fazendo aquilo e para auxiliar a ilusão ou desilusão, o que você preferir, que o compositor X estava realmente fazendo o trabalho que ele estava sendo pago para fazer (Shirley Walker *apud* SCHELLE, 1999: 364, tradução nossa)⁷⁶.

Outro ponto de referência vem do livro *Inside Film Music: Composers speak*, de Christian DesJardins. Ele entrevistou diversos compositores e alguns revelaram suas colaborações como *ghostwriters*, como este depoimento de Jeff Rona (1957-):

(...) tudo começou com um pouco de *ghostwriting* aqui e ali, trabalhando sem créditos para outros compositores que estavam atrasados com os prazos ou muito ocupados. (...) Era todo o prazer de escrever música para cinema, mas nenhuma responsabilidade: Seu

good and some were not so good, but collectively they formed a kind of ruling dynasty that locked up movie music for thirty years. No one – white or black – got into that scene. It was really tight (Quincy Jones In: BAKER, 1972: 149).

⁷⁵ (...) some more established composers, fearing the competition, are not interested in passing work out to those on the edge of the business” (FAULKNER, 1983: 56).

⁷⁶ I came into the business at a time when the nature of ghostwriting was that you were paid big money to not talk about the fact that you were doing it and to support the illusion or delusion, whichever you prefer, that composer X was actually doing the work that they were being paid for (Shirley Walker *apud* SCHELLE, 1999: 364).

nome não vai na produção, e você não está na sala quando o diretor diz, “é a pior merda que eu já ouvi na vida”!

(...)

Antes que eu pudesse colocar meu nome nos créditos, tiveram músicas para filmes e programas de TV que foram inteiramente compostas por mim anonimamente (Jeff Rona *apud* DESJARDINS, 2006: 224-225, tradução nossa)⁷⁷.

Outro livro de Faulkner, *Music on demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, publicado em 1983, mostra diversos depoimentos de *ghostwriters* que não quiseram revelar seus nomes e preferiram o anonimato. Nesses casos, podemos perceber e compreender muito sobre essa ingloriosa carreira, pois nenhum nome é “difamado”.

Diferentemente dos *ghostwriters*, orquestradores levantavam menos suspeitas sobre autoria, mesmo considerando o fato de que é comum orquestradores não receberem crédito por seus trabalhos. Normalmente, os orquestradores recebiam rascunhos muito bem detalhados dos compositores, limitando assim suas possibilidades criativas. Isso sugere que orquestradores seriam como copistas, mas com intensas cargas de trabalho. Esse tipo de atividade era muito comum especialmente na produção de trilhas musicais para séries televisivas do período, quando o ritmo acelerado da indústria demandava mais agilidade e produtividade. Em uma analogia interessante, Pete Anthony (1963-) diz que “(...) o compositor é o arquiteto-chefe e o orquestrador é o arquiteto associado” (Pete Anthony *apud* DESJARDINS, 2006: 300, tradução nossa)⁷⁸.

Um número muito grande de compositores se utilizou de orquestradores, sendo alguns deles abertamente conhecidos:

Henry Mancini por muito tempo foi associado com seu orquestrador Henry Brant; Jerry Goldsmith com Arthur Morton; John Williams com Herbert Spencer; e assim por diante. No começo de sua carreira, Elmer Bernstein utilizou o time de orquestradores de Jack Hayes e Leo Shuken, entretanto da metade dos anos 1970 até 2002, ele usou uma série de jovens compositores por longos períodos de tempo, entre eles,

⁷⁷ (...) it started off with bits and pieces of ghostwriting, working without credit for other composers who were behind schedule or too busy. (...) It was all the joy of writing music for picture, but none of the responsibility: Your name doesn't go on it, and you are not in the room with the director when he says, “That's the worst piece of crap I've ever heard!”

(...)

Before I could put my name to the scores, there were some films and TV shows that were scored entirely by me anonymously (Jeff Rona *apud* DESJARDINS, 2006: 224-225).

⁷⁸ (...) a composer is the master architect and the orchestrator is the associate architect (Pete Anthony *apud* DESJARDINS, 2006: 300).

Christopher Palmer, Patrick Russ, David Spear, e seus filhos Peter e Emilie Bernstein (SADOFF, 2013: 24, tradução nossa).⁷⁹

É interessante notar que a atividade dos orquestradores é considerada uma área de “elite”, cercada por apenas poucos seletos profissionais (Robert Elhai *apud* DESJARDINS, 2006: 321-322). Alguns deles tornaram-se parceiros dos compositores, trabalhando juntos por muitos anos e conhecendo intimamente seus estilos. Rachel Portman (1960-) comenta que, “eu trabalho com o mesmo maravilhoso orquestrador, Jeff Atmajianm (1960-) por muitos anos. Ele conhece completamente minha taquigrafia, o que permite que eu componha muito rapidamente” (Rachel Portman *apud* DESJARDINS, 2006: 199, tradução nossa)⁸⁰. Herb Spencer (1905-1992) iniciou sua carreira como um arranjador contratado para a Twentieth Century Fox em 1935 e mais tarde trabalhou como orquestrador para todas as trilhas musicais de John Williams de 1974 até 1990 (KARLIN, 1994: 37). Sobre isso, Spencer comenta que “John geralmente faz um esboço muito bom. Se você analisar atentamente, toda a informação está lá” (Herb Spencer *apud* KARLIN, 1994: 37, tradução nossa)⁸¹. É interessante notar também que é um senso comum dizer que “o processo da orquestração é (...) muito trabalhoso, mas não há tanto trabalho criativo (...)” (John Barry *apud* KARLIN, 1994: 40, tradução nossa)⁸².

Sobre o “grau de autoria” dos orquestradores, é sabido que suas contribuições deviam seguir indicações restritas e que, por isso, eles não podiam mostrar totalmente seus estilos composicionais. Jeff Altmajian diz, “eu posso reivindicar muito pouco crédito pelas trilhas musicais da Rachel (Portman). Eu acho que eu que aprendi

⁷⁹ Henry Mancini was long associated with his orchestrator Henry Brant; Jerry Goldsmith with Arthur Morton; John Williams with Herbert Spencer; and so forth. Early in his career Elmer Bernstein used the orchestrator ‘team’ of Jack Hayes and Leo Shuken, although from the mid 1970’s until 2002, he used a number of young orchestrators over extended periods of time, among them Christopher Palmer, Patrick Russ, David Spear, and his son and daughter Peter and Emilie Bernstein (SADOFF, 2013: 24).

⁸⁰ I’ve worked with the same wonderful orchestrator, Jeff Atmajianm for many years now. He completely knows my shorthand, which enables me to put it down very quickly (Rachel Portman *apud* DESJARDINS, 2006: 199).

⁸¹ John generally makes a very good sketch. If you look at it carefully, all the information is there (Herb Spencer *apud* KARLIN, 1994: 37).

⁸² The orchestration for the music is a strange process – it’s a lot of work, but it’s not a lot of creative work (...) (John Barry *apud* KARLIN, 1994: 40).

novas cores com ela!” (Jeff Altmajian *apud* DESJARDINS, 2006: 307, tradução nossa)⁸³.

Ainda nesse tópico, Don Davis (1957-) afirma,

eu não tenho certeza se você realmente pode chamar isso de colaboração. Os esboços de Randy (Newman), assim como os de John Williams, são muito completos e totalmente elaborados. Mesmo assim, ele está sempre aberto a sugestões. Eu devo ter sugerido um *layout* diferente que possivelmente tenha sido melhor para algumas situações uma ou duas vezes (...). Eu estava orquestrando seus esboços e certamente não co-compondo (Don Davis *apud* DESJARDINS, 2006: 63, tradução nossa)⁸⁴.

Apesar disso, em depoimento sobre seu envolvimento com Elmer Bernstein (1922-2004), Patrick Russ relata o quão “soltos” os esboços do compositor poderiam ser quando ele confiava no profissionalismo do orquestrador.

Os primeiros esboços eram os mais detalhados, mas conforme os dias passavam nós já conhecíamos os temas e o que fazer com eles, então Elmer não precisava gastar tempo se repetindo. Se o esboço não estava detalhado, ele frequentemente adicionava direções em inglês, às vezes muito engraçadas, como “Vai!” para uma cena de perseguição, ou “Você já conhece a música” para outra versão do tema. Elmer contava com o profissionalismo do orquestrador, o que nos inspirava a fazer o melhor possível (Patrick Russ *apud* PATTERSON; SADOFF, 2013: 28, tradução nossa)⁸⁵.

Ainda sobre o *input* criativo dos orquestradores, Russ continua:

O trabalho do orquestrador, ele brincava, era “fazer o compositor parecer tão bom quanto possível, o mais rápido possível”. Ele adicionava, “quando você tiver terminado, você vai ter passado mais tempo nessa peça do que eu. Ideias vão surgir para você. Você pode adicionar o que quiser, mas eu reservo o direito de tirá-las depois”. (...). Eu não consigo lembrar de uma vez quando Elmer mudou nada que eu acrescentei. O segredo era adicionar ideias orquestrais que eu sabia que

⁸³ I can claim very little credit for Rachel (Portman)’s scores. I think I’m the one who has learned new colors from her! (Jeff Altmajian *apud* DESJARDINS, 2006: 307).

⁸⁴ I’m not really sure that you can accurately call those collaborations. Randy (Newman)’s sketches, like John Williams’s, are very complete and fully elaborated. In spite of that fact, he is always open to suggestions. I might have suggested a different layout that would have possibly been better for a certain situation once or twice (...). I was orchestrating his sketches and certainly not co-composing (Don Davis *apud* DESJARDINS, 2006: 63).

⁸⁵ The first sketches were the most detailed, but as the days progressed we knew the themes and what to do with them, so Elmer did not have to spend time repeating himself. If the sketch wasn’t detailed, he often added English directives, sometimes quite funny, like “Go!” for a chase scene, or “You know the tune by now” for yet another version of the theme. Elmer relied on the orchestrator’s professionalism, which inspired us to do our best (Patrick Russ *apud* PATTERSON; SADOFF, 2013: 28).

ele gostava, sempre na sua própria linguagem, por assim dizer. Eu fazia a mesma coisa com Maurice Jarre e outros clientes, sempre trabalhando com os seus idiomas para que minha voz não fosse ouvida, apenas as deles. Todo compositor tem uma certa impressão digital que é facilmente reconhecível (Patrick Russ *apud* PATTERSON; SADOFF, 2013: 27-29, tradução nossa)⁸⁶.

Entretanto, como o tema é delicado e pode afetar possíveis carreiras, nem todos os orquestradores mencionam tão abertamente suas relações com o “grau de autoria” das obras que ajudam a criar.

Como orquestradores tem consciência do potencial impacto em futuras oportunidades de trabalho que indiscrições imprudentes podem ter, eles raramente dizem muito sobre o quanto eles realmente adicionaram na música de um compositor (KARLIN, 1994: 35-36, tradução nossa)⁸⁷.

A partir desses depoimentos pode-se concluir que é um consenso da área que os compositores principais creditados não precisam fazer tudo para manter seus status e autenticidade como compositores. Estabelecer a direção conceitual da composição é o mais importante, e a ajuda dos orquestradores ou *ghostwriters* permite que eles foquem em processos criativos “mais importantes”. Contudo, existe outro senso comum divergente, que funciona como uma oposição à afirmação acima, que diz que alguns compositores não são completamente capazes de compor e eles precisam contratar esses músicos de suporte para auxiliá-los no desenvolvimento de suas ideias. Michael Kamen (1948-2003) lembra que,

por anos eu ouviria falar sobre os ‘entoadores de Hollywood’, (...) os caras que não conseguem escrever música e arrumam ótimos orquestradores para ajudá-los (...). Contratar um orquestrador parecia uma maneira de evitar a responsabilidade. Mas então eu cheguei em Hollywood para *Lethal Weapon* [Máquina Mortífera] e fui informado

⁸⁶ The orchestrator’s job, he quipped, was “to make the composer look as good as possible, as fast as possible.” He added, “By the time you are finished, you will have spent more time on this piece than I have. Ideas will occur to you. You may add anything you wish, but I reserve the right to take it out.” (...) I can’t remember a time when Elmer changed anything that I had added. The secret was to add orchestral ideas that I knew he liked, always in his own language, so to speak. I would do the same with Maurice Jarre and other clients, always working within their own idiom so that you never heard my voice, only theirs. Every composer has certain handprints which are easily recognizable (Patrick Russ *apud* PATTERSON; SADOFF, 2013: 27, 29).

⁸⁷ Since orchestrators are conscious of the potential impact on future job opportunities of unwise indiscretion, they rarely say much on the record about how much they actually add to a composer’s music (KARLIN, 1994: 35-36).

de como é normal para um compositor usar orquestradores. (...). Esses caras colorem uma trilha musical como profissionais. Eles fazem ajustes realmente finos que eu nunca nem pensaria em fazer (Michael Kamen *apud* KARLIN, 1994: 40, tradução nossa)⁸⁸.

Por conta desses procedimentos padronizados, as carreiras dos *ghostwriters* e orquestradores continuam a ser subjugadas e músicos que fazem esse tipo de trabalho de “segunda classe” batalham por reconhecimento. Tristemente, esse reconhecimento raramente é alcançado: três a cada quatro *freelancers* atuando em episódios na Universal entre 1970 e 1975 ainda não tinham nenhum crédito em longametragem em 1983 (FAULKNER, 1983: 53). Até mesmo “um início no perímetro não é garantia de inclusão no centro do trabalho disponível, ou de uma escalada gradual e uniforme até melhores atribuições” (FAULKNER, 1983: 54, tradução nossa)⁸⁹. KARLIN (1994: 180-181) comenta sobre a forte segregação hierárquica que existia e ainda existe em Hollywood, onde os funcionários e colaboradores de cada função não costumam se misturar, ocorrendo por razões diversas, mas especialmente pela disputa de egos. Sendo assim, é possível imaginar que o trabalho de *ghostwriting* era considerado como uma das últimas camadas dessa complexa pirâmide, sofrendo os preconceitos associados a essa estrutura.

É um senso comum na indústria audiovisual que muitos compositores gostariam de fazer todas as etapas da produção da trilha musical. John Barry (1933-2011) conta sua experiência nesse sentido de maneira interessante:

(...) Tony Harvey, (...), me ligou para fazer um filme. Eu disse que não poderia fazê-lo. E ele disse, “Ah, John, você precisa fazê-lo”. Eu disse, “Eu poderia compor três ou quatro temas e supervisionar a gravação, mas arrumaria outras pessoas para fazer as outras coisas (...)”. Isso, para mim, era bastante insatisfatório a longo prazo. (...) Eu tenho dificuldade em tentar mesclar múltiplas mentes musicais em uma trilha musical. (...) Eu acredito que você deveria fazer a coisa toda você mesmo – compor sua música, orquestrar, reger (...) (John Barry *apud* SCHELLE, 1999: 11, tradução nossa)⁹⁰.

⁸⁸ For years I'd heard about the 'hummers of Hollywood,' (...) the guys who can't write music and get great orchestrators to help them out (...). Hiring an orchestrator seemed like a cop-out. Then I got to Hollywood for Lethal Weapon and was told how normal it is for a composer to use one. (...). These guys color a score like pros. They make really fine touches that I wouldn't even think of (Michael Kamen *apud* KARLIN, 1994: 40).

⁸⁹ (...) a start on the perimeter is no guarantee of inclusion into the center of available work or of a smooth, uniform climb to better assignments (FAULKNER, 1983: 54).

⁹⁰ (...) Tony Harvey, (...), called me to do the movie. I said I just couldn't do it. And he said, “Oh, John, you have to do it.” I said, “I could write three or four themes and supervise the recording, but get someone

Em alguns momentos, equipes de *ghostwriters* e orquestradores colaboram em um único projeto. Nesses casos, eles precisam mesclar seus estilos para dar unidade à música que eles estão trabalhando juntos. André Previn (1929-), que atuou na MGM nos anos 1950, diz que “se esperava que todos nós fossemos completos camaleões” (André Previn *apud* KARLIN, 1994: 36, tradução nossa)⁹¹. Sobre isso, Pete Anthony também comenta que

é possível ouvir as diferenças no estilo, mas times de pessoas que trabalham juntas usualmente resolvem os detalhes para que não se perceba grandes contrastes (...). Nós somos treinados de forma semelhante. Alguns de nós tivemos um treinamento clássico, e alguns de nós trabalhamos com grupos de jazz e depois fomos atrás do estudo da literatura clássica (...). Nós todos falamos a mesma língua (Pete Anthony *apud* DESJARDINS, 2006: 301, tradução nossa)⁹².

Contudo, existem críticas sobre o fato de que trilhas musicais com muitas “mentes musicais” possam perder consideravelmente em originalidade.

Hoje em dia, uma legião de compositores sem nome trabalham em uma trilha musical. É por isso que nada soa individual. Eles são músicos excelentes, mas as orquestrações são muito divididas entre imaginações demais. Não existe personalidade (John Barry *apud* SCHELLE, 1999: 40, tradução nossa)⁹³.

Maurice De Packh (1896-1960), orquestrador muito requisitado nas décadas de 1930, 1940 e 1950, afirma que ambos os profissionais precisam conhecer muito bem a obra que estão trabalhando, em uma real parceria:

else to do the other stuff (...).” That, to me, was very unsatisfactory in the long run. (...) I have trouble trying to blend multiple musical minds for one score. (...) I believe you should do the whole thing yourself – write your own music, orchestrate, conduct (...) (John Barry *apud* SCHELLE, 1999: 11).

⁹¹ All of us were expected to be total chameleons (André Previn *apud* KARLIN, 1994: 36).

⁹² You do hear the differences in style, but teams of people who work together usually work out the details so that you don’t hear large contrasts (...). We are all trained similarly. Some of us have gone through traditional classical training, and some of us have worked with jazz ensembles and then go back to study classical literature (...). We all speak the same language (Pete Anthony *apud* DESJARDINS, 2006: 301).

⁹³ Nowadays, an entourage of nameless composers work on a score. That’s why nothing sounds individual. They are excellent musicians, but the orchestrations are spread too thin between too many imaginations. There’s no personality (John Barry *apud* SCHELLE, 1999: 40).

É esperado que todo arranjador {orquestrador} faça certos ajustes de forma a equilibrar as seções da orquestra. (...) O orquestrador precisa conhecer o filme tão bem quanto o compositor. Eles são realmente colaboradores, e os melhores resultados são obtidos quando eles compreendem mutuamente seus pensamentos e sentimentos sobre música em geral (Maurice De Packh *apud* KARLIN, 1994: 36, tradução nossa)⁹⁴.

Esse tipo de colaboração tem sido comum desde o começo dos departamentos de música na indústria audiovisual. David Raksin (1912-2004) trabalhou em equipes na Fox desde 1940, como ele lembra:

Nós nos reuníamos na segunda-feira e víamos o filme. Até o período da tarde nós tínhamos visto tudo e alocado todos os *cues*. (...). Nós sentávamos lá com [o diretor musical Lou] Silvers, (...) e eu conferia sobre qual tipo de material temático era preciso. E nós íamos para nossos pequenos estúdios e compúnhamos uma série de temas de amor, um pouco disso, um pouco daquilo (...). Terça-feira nós vínhamos com o material, que eles copiavam novamente e davam para os orquestradores (...), e então quinta-feira e sexta-feira nós gravávamos (...). E nós fizemos diversos filmes assim, os créditos naqueles filmes era “Lou Silvers”. Eu não acho que nenhum de nós nunca recebeu crédito, embora eles eram compositores muito bons (...) (David Raksin *apud* KARLIN, 1994: 194, tradução nossa)⁹⁵.

Em contrapartida, Raksin recebeu alguns créditos quando trabalhou para Alfred Newman (1900-1970):

Eu geralmente não saio dizendo para as pessoas o quanto eu compus nos filmes do Newman (...). Nos [créditos] musicais, muitos dizem ‘Alfred Newman, material temático; composição e desenvolvimento, David Raksin’. Eu nunca recebi crédito pelas partituras. Mas eu recebi diversos créditos [na tela] por essas produções (David Raksin *apud* KARLIN, 1994: 195, tradução nossa)⁹⁶.

⁹⁴ Every arranger {orchestrator} is expected to make certain adjustments in the interest of balance between the sections of the orchestra. (...) The orchestrator ought to know the picture as well as the composer does. They are really collaborators, and the best results are obtained when they understand one another’s thoughts and feelings about music in general (Maurice De Packh *apud* KARLIN, 1994: 36).

⁹⁵ We’d get together on Monday and we’d see the picture. By noon we would have gone through it and allocated all the cues. (...). We’d sit there with [music director Lou] Silvers, (...) and I would go and confer about what kind of thematic material was needed. And we’d go to our little studios and write a couple of love themes, and a couple of this and that (...). Tuesday we’d come in with stuff, which they would photosat again and give to the orchestrators (...), and then Thursday and Friday we recorded (...). And we did a lot of pictures that way, The [screen] credit on those films was “Lou Silvers”. I don’t think any of us ever got credit, although they were very good composers (...) (David Raksin *apud* KARLIN, 1994: 194).

⁹⁶ I don’t ordinarily go around telling people how much I wrote in Newman’s pictures (...). On the music [credits], a lot of it says ‘Alfred Newman, thematical material, com. and dev. David Raksin.’ I never got cue sheet credit. But I got a lot of [screen] credits there (David Raksin *apud* KARLIN, 1994: 195).

Outro nome significativo é Fred Steiner (1923-2011), importante compositor de cinema e televisão que trabalhou como orquestrador não creditado em diversas produções ao longo de sua carreira. Ele colaborou em produções atribuídas a Nathan Van Cleave (1910-1970), Jerry Goldsmith (1929-2004), Earle Hagen (1919-2008), John Williams e muitos outros (STEINER, 1990). Seu perfil no IMDb⁹⁷ cita diversos filmes em que ele trabalhou como orquestrador e não foi creditado, alguns dos principais são:

- *Robinson Crusoe on Mars (1964), orquestrador*
- *Star Trek: The Motion Picture (1979) compositor adicional e orquestrador*
- *Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi (1983), compositor adicional*
- *Return to Mayberry (1986), orquestrador*

O próprio Steiner, quando foi o compositor creditado por sua música, também chegou a usar orquestradores. Um exemplo conhecido é o músico Hugo Friedhofer (1901-1981), que

foi músico contratado da Warner Brothers, onde trabalhou como orquestrador das trilhas de Max Steiner e Erich Korngold, antes de compor suas próprias. Foi, inclusive, um dos orquestradores de *E o vento levou (...)*. Friedhofer foi o chefe da equipe de orquestradores e também chegou a compor duas passagens para o filme (CARRASCO, 2003: 162).

Christopher Young (1958-), compositor com extensa carreira no cinema e televisão, comenta sobre sua experiência com orquestradores. É possível notar um certo constrangimento em sua fala, como se ele precisasse se auto afirmar como potência criativa e não dependente de terceiros.

Ah, a questão da orquestração. É uma situação complicada (...) O que eu descobri tendo um orquestrador? Economiza tempo? Na verdade, não. (...) A maior vantagem é ter um segundo homem, pelo menos do meu ponto de vista, é que a sua trilha musical está passando por um segundo filtro (...). Eu tenho um orquestrador agora, (...), com quem eu venho trabalhando por alguns anos. E eu não vou minimizar o envolvimento dele. Ele certamente acerta as pontas soltas e oferece boas sugestões. Mas meus esboços são muito detalhados. (...). Você

⁹⁷ <http://www.imdb.com/name/nm0006301/>

provavelmente vai ouvir a mesma coisa de todo compositor, então você pode acreditar em mim ou não. É sua escolha (Christopher Young *apud* SCHELLE, 1999: 411-413, tradução nossa)⁹⁸.

Angela Morley (1924-2009), compositora inglesa nascida com o nome de Walter Stott, também atuou em diversas produções audiovisuais importantes nos EUA. Em seu website⁹⁹, Morley cita os filmes em que trabalhou (a maioria sem receber créditos) da seguinte forma: “Contribuições em trilhas musicais. Morley contribuiu nos seguintes filmes tanto como orquestradora, arranjadora, regente ou compositora parcial” (MORLEY, 2008, tradução nossa)¹⁰⁰. Segundo seu próprio website e seu perfil no IMDb¹⁰¹, Ela também atuou em diversos projetos do compositor John Williams, e dentre as principais produções estão:

- *Star Wars: Episode IV – A New Hope (1977), orquestradora adicional*
- *Superman (1978), orquestradora adicional*
- *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back (1980), orquestradora adicional*
- *E.T. - The Extra-Terrestrial (1982), orquestradora adicional e compositora adicional*
- *Home Alone (1990), orquestradora adicional*
- *Hook (1991), orquestradora adicional*
- *Home Alone 2: Lost in New York (1992), orquestradora adicional*
- *Schindler's List (1993), orquestradora adicional*

Um fato interessante é que o compositor Daniel Peter Kolton atuou como *ghostwriter* de Joseph LoDuca (1958-) nas séries televisivas *Hercules* (1995-1999) e *Xena* (1995-2001) e, posteriormente, reivindicou legalmente seus direitos como autor de centenas de *cues* (NORTHAM, 2002: 1). De fato, essa atitude poderia abrir um

⁹⁸Ah, the orchestration thing. It’s a complicated situation (...) What have I discovered by having an orchestrator? Does it save time? Not really. (...) The greatest advantage of having a second man, at least from my perspective, is that your score’s going through a second filter (...) I do have an orchestrator now, (...), who I’ve been working for a few years. And I’m not going to minimize his involvement. He certainly polishes the rough edges and offers some good suggestions. But My sketches are very detailed. (...) You’re probably going to hear the same thing from every composer, so you can believe me or not. It’s your choice (Christopher Young *apud* SCHELLE, 1999: 411-413).

⁹⁹ <http://www.angelamorley.com/>

¹⁰⁰ Film Score Contributions. Angela Morley assisted on the following films as either orchestrator, arranger, conductor or part composer.

¹⁰¹ <http://www.imdb.com/name/nm0605859/>

precedente muito significativo caso outros compositores tomassem iniciativas semelhantes.

Outro fator que deve ser levado em consideração é a premiação do Oscar Academy, considerada a mais importante para o cinema comercial de Hollywood. Existe uma regra de elegibilidade que torna trilhas musicais compostas por diversos colaboradores inelegíveis, apenas os compositores principais podem se inscrever para a premiação, e isso influencia diretamente na política de não creditação de colaboradores mais distantes.

REGRA QUINZE
 REGRAS ESPECIAIS PARA O PRÊMIO DE MELHOR MÚSICA
 (...)
 II. ELEGIBILIDADE
 (...)
 D. Apenas o(s) compositor(es) ou cancionista(s) principais responsáveis pela concepção e execução do trabalho como um todo são elegíveis para um prêmio. Todos os seguintes estão expressamente excluídos da elegibilidade:
 1. supervisores musicais
 2. colaboradores parciais (ex.: qualquer compositor não responsável pela concepção total do trabalho)
 3. colaboradores trabalhando com especulações
 4. produtores e/ou arranjadores não responsáveis pela criação da trilha musical ou canção original (ACADEMY AWARDS, 2016: 20-21, tradução nossa)¹⁰².

Apesar das grandes mudanças que se deram no modo na qual a música de cinema e televisão é concebida, essa filosofia de colaboração não creditada ainda permanece hoje em dia. Para se compreender melhor a mudança no *modus operandi* dos orquestradores e *ghostwriters* no período de transição do *studio system* para o período pós-*studio system*, vejamos esse depoimento de Patrick Russ:

¹⁰² RULE FIFTEEN
 SPECIAL RULES FOR THE MUSIC AWARDS
 (...)
 II. ELIGIBILITY
 (...)
 D. Only the principal composer(s) or songwriter(s) responsible for the conception and execution of the work as a whole shall be eligible for an award. Expressly excluded from eligibility are all of the following:
 1. music supervisors
 2. partial contributors (i.e., any writer not responsible for the overall design of the work)
 3. contributors working on speculation
 4. producers and/or arrangers not responsible for the creation of the original song or score (ACADEMY AWARDS, 2016: 20-21).

Sob o *studio system*, orquestradores eram empregados em lugares como os estúdios da Paramount, trabalhavam das nove às cinco no local e depois iam para casa. Em um projeto grande, diversos orquestradores eram utilizados. Lyn Murray era o chefe dos orquestradores na Paramount e contratou Jack Hayes entre outros. Elmer Bernstein foi contratado primeiro como um pianista de ensaios no estúdio. E quando a maneira de fazer filmes do *studio system* ruiu depois da Segunda Grande Guerra, um compositor de cinema geralmente utilizava um orquestrador principal. Existiam boas razões para isso. Primeiro, o processo permitia que um orquestrador terminasse o filme inteiro a tempo. Um compositor normalmente tinha seis semanas para compor a trilha musical de um filme, dando ao orquestrador pelo menos três semanas para finalizar as partituras. Segundo, o compositor podia “treinar” o orquestrador para completar as partituras de uma maneira particular. Depois de trabalhar em um ou dois filmes, o orquestrador sabia o tipo de detalhe que o compositor queria. Essa experiência prática significava que o compositor não tinha que gastar tempo a cada filme para educar alguém no seu estilo particular de fazer as coisas. (...) Então, o trabalho do orquestrador evoluiu do trabalho em equipe durante o *studio system*, para uma relação um-a-um com o compositor, para equipes novamente (Patrick Russ *apud* PATTERSON; SADOFF, 2013: 25-27, tradução nossa)¹⁰³.

É interessante perceber essa transição que Russ comenta, que passou de equipes de orquestradores na era do *studio system* para relações mais próximas e duradouras a partir do final dos anos 1950. Sendo que nas últimas décadas, na era digital, quando alterações são feitas até o último minuto, um trabalho em equipe se faz novamente necessário. Hoje em dia, os avanços tecnológicos estão condensando as funções de forma que diferentes colaboradores podem ser chamados de “orquestradores”, do editor de midi até o *ghostwriter* (HESS, 2010: 1). Entretanto, já é um pouco mais comum se creditar toda a cadeia de produção mais claramente, como orquestradores, editores, engenheiros de som, copistas e coordenadores. Mas é fato que pesquisadores ainda estão enfrentando diversas incertezas, pois a maioria dos estudos sobre cultura de massa tendem a focar

¹⁰³ Under the studio system, orchestrators were employed at a place such as Paramount Studios, worked nine to five on the lot and then went home. On a big film score, several orchestrators were used. Lyn Murray was head orchestrator at Paramount Studios and hired Jack Hayes among others. Elmer Bernstein was first employed as a rehearsal pianist at that studio. As the studio system of making films broke down after World War II, a film composer generally used one main orchestrator. There were good reasons for this. First, the film scoring process allowed enough time for one orchestrator to complete the entire film. A composer often had six weeks to score a film, giving the orchestrator at least three weeks to finish the scores. Secondly, the composer could “train” the orchestrator to complete scores in a particular way. After working on one or two films, the orchestrator knew the kinds of details that the composer wanted. That practical experience meant that the composer didn’t have to take time each film to educate someone in his particular style and way of doing things. (...) So, the job of orchestration has developed from teamwork during the studio system, to a one-on-one relationship with the composer, to teams again (Patrick Russ *apud* PATTERSON; SADOFF, 2013: 25-27).

mais no conteúdo midiático do que nas pessoas que trabalham nas indústrias (FAULKNER, 1971: 3-4).

2.3 – Atuação de Moacir Santos como *ghostwriter*

Moacir Santos não foi o primeiro músico brasileiro a migrar para Los Angeles e trabalhar como *ghostwriter*¹⁰⁴. Nesse sentido, de maneira pioneira, Laurindo de Almeida foi o precursor de Santos. Almeida começou a trabalhar no mercado musical dos Estados Unidos ainda nos anos 1940, sendo sua atuação com Stan Kenton (1911-1979) uma das mais notáveis. “Depois de 1950, ele trabalhou em trilhas musicais para a Twentieth Century Fox, como *Rawhide* (1951), *The Godfather* (1971), *Unforgiven* (1992), e muitas outras nas quais não foi creditado” (DAVIS, 2008: 32-33, tradução nossa)¹⁰⁵.

É sabido que o filme *Love in the Pacific*, dirigido por Zygmunt Sulistrowski e lançado em 1968, foi o “passaporte” de Moacir Santos para os Estados Unidos, onde ele viveu de 1967 até seu falecimento em 2006. Durante o início do seu período norte-americano ele teve apenas mais dois créditos como compositor em filmes: *Africa Erotica* (1970) e *Final Justice* (1985). Entretanto, muito se especula sobre seu trabalho não creditado, que acabou adquirindo uma aura quase mítica entre a classe musical brasileira.

Santos trabalhou apenas em filmes de baixo orçamento sem um grande impacto de público, principalmente pelo fato de que ele era novo no mercado e não tinha um “currículo respeitado”. Isso era muito comum no período, quando produtores menores e com menos recursos aproveitavam a oportunidade de contratar compositores talentosos, porém desconhecidos por quantias relativamente baixas (FAULKNER, 1983: 37). A questão do currículo pouco abrangente é um verdadeiro ciclo vicioso, pois como filmes de baixo orçamento não têm sucesso comercial, outros produtores e diretores apresentam

¹⁰⁴ Ao longo dessa pesquisa, não foi possível estudar a atuação de *ghostwriters* em produções brasileiras de nenhum período. Isso se deu porque o tema fugiria do escopo de pesquisa central abordado, mas também pela notória falta de documentação sobre o tema. Contudo, é muito provável que esse tipo de prática fosse relativamente comum, especialmente no período mais industrial do cinema brasileiro entre 1940 e 1950, com as companhias Atlântida e Vera Cruz.

¹⁰⁵ After 1950, he worked film scores for Twentieth Century Fox, such as *Rawhide* (1951), *The Godfather* (1971), *Unforgiven* (1992), and many others which he was not credited (DAVIS, 2008: 32-33).

pouco interesse em contratar os compositores dessas produções, independentemente da qualidade da música (FAULKNER, 1983: 70-71). Também é importante nesse tipo de contexto a figura do agente, que organiza as contratações e pode impulsionar a carreira de jovens compositores, conectando-os à produtores renomados (Quincy Jones In: BAKER, 1972: 151), contudo, não é comum agentes influentes na indústria aceitarem representar músicos sem grandes créditos em seus currículos.

As experiências de Moacir Santos exemplificam as dificuldades enfrentadas por diversos profissionais no mesmo período. O acesso de Santos era limitado não somente pelo fato de ele ser um “forasteiro” em Hollywood, mas também por conta do preconceito racial e da xenofobia seletiva. Em 1967, quando Santos se mudou para os Estados Unidos, o Movimento dos Direitos Civis já estava lutando por mais oportunidades para os afro-americanos. Contudo, comunidades minoritárias e imigrantes lutavam para construir suas vidas no país superando o preconceito diário, e, infelizmente, as indústrias audiovisuais replicavam esse padrão de comportamento social. Certamente, nem todos os imigrantes sofreram esse tipo de preconceito, pois, em geral, pessoas vindas da Europa e de países mais ricos eram mais facilmente incorporadas pelo sistema, podendo ter carreiras bem-sucedidas e ajudando a desenvolver a cultura cinematográfica da época. Em alguns momentos o preconceito era determinado geograficamente, mas na maioria dos casos a etnia era o principal fator de discriminação. Por exemplo, músicos brancos, mesmo que advindos da América do Sul, foram bem recebidos e facilmente aceitos dentro da estrutura social de trabalho, como no caso de Lalo Schifrin¹⁰⁶.

Em uma entrevista bastante significativa, realizada em 1996, Santos comenta sobre como se deram seus trabalhos como *ghostwriter* para a indústria audiovisual estadunidense, mas sem explicitar ou expor nenhuma informação que determine quais seriam as produções ou os compositores para quem teria trabalhado.

E como foi o começo aqui em Los Angeles?

Eu vivia lá por Hollywood, arranjando concertos pelo jornal, pela União dos Músicos, fiquei catando as coisas por Hollywood. Vim parar aqui por sugestão, conselho do Sergio Mendes, eu vivia do meu saxofone.

E como arranjador? Com quem o Sr. trabalhou aqui como arranjador?

¹⁰⁶ Em entrevista ao autor dessa tese, Schifrin (2015) declara abertamente que não sofreu absolutamente nenhum tipo de preconceito por conta de sua nacionalidade em toda a sua carreira nos Estados Unidos.

Aqui, eu não trabalhei como arranjador.

Só em seus próprios discos?

Sim. Eu trabalhei aqui, com a coisa, em filmes. Existe uma coisa chamada compositor fantasma aqui nos Estados Unidos. O compositor fantasma, é aquele que faz as coisas, uma ponta ou mesmo um pedaço do filme, mas não aparece o nome dele no piloto, não tem crédito, então...

Como assim, é um trabalho mais de orquestrador do que de compositor?

Às vezes de criação também. Então eu já tinha uma ideia do que era um compositor fantasma, não aparece, só recebe. Às vezes eu sou o fantasma do fantasma.

Como se o fantasma estivesse com muito trabalho, então ele arranja um fantasma ajudante?

Isso, eu fui fantasma como esse, só recebi crédito num filme que eu participei, e compus algumas partes da trilha.

Que filme foi?

Foi, *Final Justice*, de 1989 [sic].

O Sr. fez muitos desses trabalhos fantasmas?

Não, alguma coisa, mas não muito não (...) (SANTOS, 1996).

É interessante notar como essa “terceirização” dos orquestradores e *ghostwriters* ocorria em mais do que um nível. Peter Bernstein também relata um caso nesse sentido:

Eu tenho esboços que Chris trabalhou [na orquestração], ele pegaria meu esboço de quatro linhas e faria algo como um esboço de doze linhas, e entregaria para um [outro] orquestrador (Peter Bernstein *apud* ANDERSON, 2013: 35, tradução nossa)¹⁰⁷.

Diversos autores sugerem que Santos trabalhou como *ghostwriter* e orquestrador para Schifrin na série *Mission: Impossible* no ano de 1970, durante a produção da quinta temporada. Porém, infelizmente, informações erradas sobre sua atividade como *ghostwriter* levaram a mal-entendidos. Quando músicos e entusiastas brasileiros ouviram os rumores sobre a atividade de Moacir Santos na série *Mission: Impossible*, eles começaram a afirmar, de forma imprudente, que o tema principal teria

¹⁰⁷ I have sketches of my own that Chris worked on and he'd take my four-line sketch and he'd do like a twelve-line sketch and hand that off to an orchestrator (Peter Bernstein *apud* ANDERSON, 2013: 35).

sido composto por Santos. Essa especulação é baseada primordialmente no fato de que a fórmula de compasso em 5 por 4 evoca a estrutura da linha de baixo do *Mojo*, um padrão rítmico criado por Santos e frequentemente usado em suas composições. E motivos melódicos descendentes da “Coisa nº 2” podem ser comparados com motivos do tema de Schifrin¹⁰⁸. Entretanto, Schifrin compôs o tema de *Mission: Impossible* em 1966¹⁰⁹, e em 1967 já tinha se tornado um sucesso comercial, ganhando dois Grammys. Moacir Santos se mudou para os Estados Unidos apenas em 1967, se fixando definitivamente na Califórnia em 1968, quando o tema já tinha sido composto, gravado, lançado e premiado. Além disso, Santos negou essa especulação em uma entrevista:

(...) eu morava numa rua perto do estúdio da Paramount, acho. E aí me apontaram para eu fazer umas pontas lá com a equipe de Lalo Schifrin. Eu trabalhei como compositor fantasma, não aparecia meu nome lá, era a época da série do "Missão: Impossível". E eu nunca nem vi o Lalo Schifrin, só através de foto (Moacir Santos *apud* EVANGELISTA, 2008, p. 1).

Na série, diversos compositores foram contratados e designados para trabalhar em diferentes episódios, recebendo crédito pelos trabalhos – e não apenas Schifrin, como muitos erroneamente pressupõem. O uso dos temas de Schifrin era obrigatório, pois ele desenvolveu a “assinatura sonora” da série e os produtores queriam mantê-la, para atingir uma unidade conceitual (SCHIFRIN, 2015). Em sua autobiografia, Schifrin comenta sobre dois pontos importantes: que de fato ele tinha seu trabalho desafogado por outros compositores que usavam seus temas e, com isso, continuava a receber créditos e *royalties*. E também que, quando compunha para algum episódio, das diversas produções em que trabalhou, realizava as orquestrações pessoalmente em vez de delegar a tarefa.

O trabalho na televisão era exaustivo, mas eu não escrevia para todos os episódios. [Outros compositores eram rotativos.] Minha vantagem era que desde que eles estivessem usando meus temas, meus créditos e *royalties* não eram afetados; por outro lado, era um trabalho duro,

¹⁰⁸ Partituras comparativas estão presentes no Capítulo 1.2.

¹⁰⁹ Schifrin comenta que compôs o tema principal antes mesmo de assistir a qualquer material audiovisual, e que a abertura da série foi montada em cima de sua música (SCHIFRIN, 2008).

porque eu estava fazendo minhas próprias orquestrações (SCHIFRIN, 2008: 114, tradução nossa)¹¹⁰.

Em outro momento, em uma entrevista concedida à Jon Burlingame para a Film Music Foundation, o compositor explica um pouco melhor a relação contratual que tinha com os outros compositores que trabalharam na série *Mission: Impossible*. Quando perguntado sobre quantos episódios ele teria composto efetivamente, sua resposta foi:

Eu não sei, não poderia dizer. Eu fiz muitos! (...) Mas também, eu estava fazendo filmes e outras coisas. Então, (...) eu assinei um acordo com a BMI e a ASCAP que qualquer compositor que me substituísse em algum dos episódios era obrigado a usar o “tema do suspense”. Eu não faria isso, porque eu não fiz, mas ele faria, ou ela faria. Mas nós dividíamos os lucros da BMI e da ASCAP meio a meio. (...), para mim era um bom negócio porque mesmo sem trabalhar eu estava recebendo *royalties* (SCHIFRIN, s/d, tradução nossa)¹¹¹.

Ainda na mesma entrevista, Burlingame questiona se a estrutura rítmica em 5 por 4 pode ter relação com a origem sul-americana de Lalo, que responde afirmando que essa é uma suposição comum entre seus pares. O compositor afirma categoricamente que desconhece músicas tradicionais sul-americana nessa fórmula de compasso ou métrica.

Em outra entrevista concedida à Jon Burlingame, desta vez para a Emmy TV Legends, o entrevistador pergunta se Schifrin sabe quem mais compôs para a série *Mission: Impossible* ou se ele teria recomendado outros compositores. Lalo responde brevemente, com certo cinismo e desinteresse: “Não. Eu sei que Walter Scharf compôs, não? (...) Eu lembro disso porque ele disse que ia mudar o tema, e Bruce [Geller, produtor] não gostou disso!” (SCHIFRIN, 2008, tradução nossa)¹¹².

¹¹⁰ The television work was exhausting, but I paced myself by not writing all the episodes. [Other composers were rotating.] My advantage was that since they were using my themes, my credits and royalties were not affected; on the other hand, it was hard work, because I was doing my own orchestrations (SCHIFRIN, 2008: 114).

¹¹¹ I don't know, I couldn't tell. I did many! (...) But also, I was doing movies and other things. So, (...) I signed an agreement to BMI and ASCAP that any composer who replace me for each one of those episodes, they had to use that “suspense theme”. I wouldn't do it, because I didn't do it but he would do it, or she would do it. But we would split the BMI and ASCAP half and half. O, for me it was a good deal because without working I was getting royalties (SCHIFRIN, s/d).

¹¹² No. I know that Walter Scharf wrote, didn't he? (...) I remember that because he said that he was going to change the theme, and Bruce didn't like that! (SCHIFRIN, 2008).

Schifrin (2015) também comenta que o tema mais usado por esses outros compositores não era o tema de abertura, em 5 por 4. Ele faz uma analogia de que o tema principal deveria se chamar “tema da missão cumprida” e não “impossível”, por ser ouvido apenas nos créditos iniciais e finais de cada episódio quando tudo estava resolvido. O trecho mais recorrentemente usado como trilha musical dos episódios é o que Schifrin realmente se refere como “tema da missão impossível”, composto em um dos modos de transposição limitada de Olivier Messiaen¹¹³ (1908-1992), de quem foi aluno em Paris durante sua formação musical. A título de ilustração, segue trecho do perfil melódico desse tema, como executado pelo próprio autor durante entrevista realizada em 2015¹¹⁴:



Exemplo 4 – Transcrição do “tema da missão impossível” de *Mission: Impossible*.

Lalo comenta que o “tema da missão impossível”, por ser baseado em um modo simétrico, tem uma característica cíclica e sem uma progressão harmônica clara. Isso acabava facilitando muito o trabalho dos montadores de som, pois eles podiam cortar a frase melódica em praticamente qualquer ponto para encaixar nas sequências, sem perder unidade musical (SCHIFRIN, 2015).

Quando perguntado sobre possíveis parcerias com outros compositores em suas produções de música para cinema e televisão, Schifrin diz que:

Esse era o Departamento de Música... A Revue depois se tornou a Universal. E nós tínhamos salas, às vezes minha sala era... dependendo do projeto eles te designavam uma sala, e às vezes Jerry Goldsmith estava ao meu lado, ou John Williams. (...) [Mas] eu não trabalhei com eles. Depois que terminávamos tinha um... às 13h ou 12h30 nós íamos

¹¹³ O tema foi composto sobre o Modo II de transposição limitada, catalogado por Messiaen. Esse modo octatônico também é usualmente chamado na harmonia de música popular como Dom-Dim.

¹¹⁴ Diversas outras escritas rítmicas desse tema podem ser encontradas nas trilhas musicais dos episódios de *Mission: Impossible*, bem como variações melódicas.

almoçar, e almoçávamos juntos. E nós conversávamos, (...) mas não, a gente nunca trabalhou junto. **Eu não saberia como trabalhar junto de outro compositor** (SCHIFRIN, 2015, tradução nossa, grifo nosso)¹¹⁵.

É interessante notar que ele enfatiza que não saberia como lidar com outros compositores interferindo em seu processo criativo. Dando a entender dessa forma que não teria terceirizado a sua parcela da produção musical em nenhum momento de sua carreira. Isso pode ser de fato verdade, mas não se pode deixar de levar em conta o tipo de pressão social dos artistas criativos, onde o ego pode afetar significativamente o discurso.

Sobre o tipo de acordos que a produtora tinha com os compositores que eram contratados para substituí-lo, Schifrin não soube responder, e fez questão de afirmar que não tinha nenhuma relação com a contratação desses outros músicos. Sobre essa obrigatoriedade de usar seus temas, Schifrin diz: “eu tenho alguns conflitos pessoais, por um lado eu me sentia mal pelos meus colegas, mas por outro eu me sentia bem por mim mesmo” (SCHIFRIN, 2015, tradução nossa)¹¹⁶.

Ainda segundo o próprio Schifrin, naquele período, os compositores tinham em média uma semana para escrever e orquestrar a música de um episódio televisivo (SCHIFRIN, 2015). Esse tempo pode ser muito curto dependendo da agenda de compromissos dos músicos e, por conta disso, em certos momentos, os compositores designados para episódios individuais da série terceirizavam parcialmente ou totalmente suas atribuições à músicos não creditados. Essa dinâmica de produção acontecia de maneira similar à como Faulkner explica detalhadamente:

Imagine que um compositor A escreve o tema principal de uma série de televisão e, então, passa os episódios para B, que então compõe a música de alguns episódios e passa a atribuição para C, que então

¹¹⁵ That was the Music Department... Revue later become Universal. And we had offices, sometimes my office was... depending on the projects they assign you an office, and sometimes Jerry Goldsmith was next to me, or John Williams. (...) [But] I didn't worked with them. After we finished there was a... at 1 o'clock p.m. or 12:30 we go for lunch, and we have lunch together. And we talk, (...) but no, we never worked together. I wouldn't know how to work with another composer (SCHIFRIN, 2015).

¹¹⁶ I have mixed feelings, on one hand I feel sorry for my colleagues, on the other hand I feel good for me (SCHIFRIN, 2015).

arruma D para ajudá-lo em uma atribuição específica da série televisiva (FAULKNER, 1983: 57, tradução nossa)¹¹⁷.

Durante a pesquisa de campo realizada em Los Angeles em 2015, pudemos constatar que Moacir Santos atuou como um compositor C ou D, tomando por base a analogia de Falkner. Um entrevistado, que preferiu ter sua identidade preservada, declarou que Santos provavelmente trabalhou como *ghostwriter* para Benny Golson (1929-), famoso músico de Jazz que foi creditado como compositor em quatro episódios da quinta e sexta temporadas de *Mission: Impossible*. Infelizmente, o possível papel de Santos nesses episódios ainda é incerto. Nesse sentido, Limbacher (1981) comenta no prefácio de seu catálogo de compositores que trabalharam no audiovisual estadunidense sobre a dificuldade de saber quem foram os compositores de diversos filmes realizados nessa escala industrial:

Sempre existem problemas em livros como este. Porque muitos filmes do sistema industrial de estúdios cinematográficos tiveram compositores residentes trabalhando nos mesmos filmes, créditos exatos como quem fez o que são difíceis de se achar. (...) **Simplesmente quem foram os compositores de muitas dessas trilhas musicais talvez nunca sejam conhecidos ao certo** (LIMBACHER, 1981: vi-vii, tradução nossa, grifo nosso)¹¹⁸.

O uso ou não de *ghostwriters* em muitos casos é impossível de se notar, como por exemplo marcas estéticas do compositor não-creditado, pois em determinadas produções a sonoridade é usualmente muito genérica. Karlin (1994) sugere que seria possível trocar a música de um episódio televisivo de ação por outro (ou até mesmo pela música de outra série de temática similar) sem que o público perceba com clareza (KARLIN, 1994: 8). Isso repercute no fato de terem diversos compositores creditados a episódios diferentes de *Mission: Impossible* ao longo das diferentes temporadas¹¹⁹.

¹¹⁷ Imagine that composer A does the main title of a television series and then passes the episodes to B, who then scores a couple of episodes and passes assignments on to C, who gets D to help him on one television assignment (FAULKNER, 1983: 57).

¹¹⁸ There are always problems in a book such as this one. Because so many films under studio system had several house composers working on the same film, exact credits as to who did what are difficult to find. (...) Just who were the composers of many of these scores may never be known for certain (LIMBACHER, 1981: vi-vii).

¹¹⁹ A título de exemplo, apenas na primeira temporada da série foram responsáveis pela música de episódios individuais: Lalo Schifrin (9 episódios), Walter Scharf (3 episódios), Gerald Fried (1 episódio), Jack Urbont (1 episódio), Don Ellis (1 episódio), além de 13 episódios nos quais não se especificou nenhum compositor nos créditos finais. Informações detalhadas sobre todas as temporadas estão presentes no capítulo 3.5.

Por fim, o fato de Moacir não ter dado continuidade à sua atuação como *ghostwriter* pode ter se dado pelo fato de que esse não era um trabalho que muitos compositores pretendam realizar por toda a carreira. Em um depoimento notável, Shirley Walker descreve sua inserção e saída dessa área, levantando pontos que certamente podem ter se aplicado à Santos, tomadas as devidas proporções:

Quando eu estava começando, eu não comecei como uma jovem – eu já estava nos meus trinta anos. Mas eu tinha aquele entusiasmo incrível que você tem quando descobre um mundo novo que você nem sabia que existia. E você é meio que cega pela sedução do dinheiro. (...) Mas então, (...) eu percebi que eu já tinha tido o bastante de fazer outros aparentarem tão bons quanto eu os fazia parecer. Então, nessa altura, eu disse, “garoto, eu não tenho a paciência de continuar fazendo isso por muito mais tempo”. E eu achei que eu podia entrar no cargo estritamente de orquestradora e regente para outros compositores. Hans Zimmer foi o primeiro compositor famoso para quem eu trabalhei nessas funções, onde eu não era *ghostwriter* (Shirley Walker *apud* SCHELLE, 1999: 364, tradução nossa)¹²⁰.

2.4 – Considerações finais

O estudo realizado ao longo desse segundo capítulo se mostrou de grande importância para uma compreensão mais ampla do objeto de pesquisa da presente tese de doutorado. Contudo, pôde-se perceber o domínio não exato e nebuloso que permeia as questões de autoria relacionadas à prática de *ghostwriting* em suas mais diferentes vertentes. Isso ocorre em geral pela parcela de suposição envolvida em todo o processo, que acabou levantando muitas dúvidas em relação às possíveis abordagens teóricas¹²¹.

¹²⁰ When I was starting, I wasn't starting as a youngster – I was already in my thirties. But I had that incredible enthusiasm that you gave when you discover a whole new world that you didn't even know existed. And you're just sort of blinded by the enticement of the money. (...) But then, (...) I realized that I had had too much of making other people look as great as I was making them look. So, at that point, I said, “Boy, I don't have the tolerance to continue doing this much longer.” And I found that I could step into the role of being strictly an orchestrator and a conductor for composers. Hans Zimmer was the first major-star composer I worked for in that capacity, where I wasn't ghost-writing (Shirley Walker *apud* SCHELLE, 1999: 364).

¹²¹ Foi cogitado integrar ao capítulo uma proposta de modelos de análise linguística aplicados à análise de trilhas musicais de *ghostwriters*, focando especialmente no *Critical Discourse Analysis* (CDA) e em algoritmos computacionais. Contudo, esses estudos fugiriam demais do escopo do estudo almejado, além de requerer algumas especificidades de formação muito diferentes. Portanto, ficam aqui algumas ideias iniciais para que outros pesquisadores possam dar continuidade em pesquisas futuras: um dos objetivos dessa pesquisa adicional seria buscar meios de reconhecer padrões de linguagem musical e atribuir a autoria ao devido compositor. Uma das maneiras de se atingir isso seria por meio do uso metodologias de análise linguísticas e textuais, porém transpondo-as para o contexto da análise musical. Inicialmente, a principal referência de estudo do texto escrito é a CDA, proposta por Norman Fairclough (1995, 2003, etc.). Partindo do pressuposto de que a CDA entende o texto como “qualquer instância da

Os pesquisadores França (2007), Gomes (2009) e Dias (2010) (além da cronologia presente nos *songbooks Ouro Negro, Coisas e Choros & Alegria*) afirmam anos exatos em que Santos teria trabalhado para Henry Mancini (1968) e Lalo Schiffrin (1970). Contudo, até o presente momento, nenhum indício concreto do trabalho com Henry Mancini foi encontrado. Baseado nessa possível data de 1968, as produções de Mancini que possivelmente podem ter contado com a atuação de Santos como *ghostwriter* seriam as seguintes: dois filmes longa-metragem, *The Party* (abril de 1968) e *Me, Natalie* (julho de 1969); dois álbuns pop orquestrais, *A Warm Shade of Ivory* (março de 1969), *Six Hours Past Sunset* (outubro de 1969); e um álbum de *big band*, *The Big Latin Band* (agosto de 1968). Pela data de lançamento de cada um desses trabalhos, pode-se concluir que sua produção se deu parcial ou integralmente no ano de 1968. É notável que Mancini não compôs nada para TV entre 1964 e 1971. Essa averiguação sobre o possível trabalho de Moacir Santos para Mancini não pôde ser plenamente realizada, justamente por ser mais abstrata e fugir do foco principal do trabalho audiovisual.

Contudo, é sabido que Mancini e Santos tiveram contato pessoalmente. Smith (2015) comenta que quando integrava a banda de Moacir no final dos anos 1960, eles chegaram a gravar uma demo com a presença de Mancini no estúdio. Ele chegou a cogitar produzir o primeiro álbum do projeto, algo que acabou não se concretizando por conta de outros trabalhos prioritários. Além disso, “a parceria com os letristas Ray Evans e Jay Livingston (...) havia sido intermediada pelo escritório de Henry Mancini” (DIAS, 2014: 109), conferindo a Moacir uma grande credibilidade na comunidade musical de Los Angeles. É digno de nota a dedicatória escrita na cópia de Moacir do livro de arranjo e composição *Sounds and Scores*:

Para Moacir,
Um músico maravilhoso
E um cavalheiro

linguagem em uso” (FAIRCLOUGH, 2003: 3), pode-se aplicar seus parâmetros em discursos musicais, desde que as devidas adaptações sejam feitas. Para auxiliar essa transposição/adaptação do plano linguístico para o musical, uma série de publicações de Jean-Jacques Nattiez (1988, 2004) poderiam ser de grande importância. Em especial o artigo intitulado “Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais”, que revisa e problematiza o uso de metodologias linguísticas no estudo da música, indicando a semiologia da música como seu estopim. Nattiez é apenas um dos importantes pesquisadores que tocaram nessa tênue fronteira analítica, mas outros autores como William Bright (1963), Steven Feld (1974), Harold Powers (1980) e Mario Barone (1983) seriam igualmente de grande valor. Essa linha de pesquisa hipotética buscaria abrir caminhos para abordar “textos sonoros” e a “textualidade dos sons” vinculados especificamente ao trabalho de *ghostwriters* de trilhas musicais.

Boa sorte,

Henry Mancini
 Fevereiro de 1969
 Hollywood (DIAS, 2014: 109, tradução nossa)¹²².

Uma curiosidade interessante é que Mancini estudou “composição, orquestração e regência com o italiano Mario Castelnuovo-Tedesco e com o austríaco Ernst Krenek, ambos exilados na Califórnia” (MÁXIMO, 2003: 323). Castelnuovo-Tedesco foi citado no capítulo 2.2 da presente tese como um dos mais prolíficos orquestradores não-creditados de Hollywood, e Krenek também foi professor de Moacir, estreitando ainda mais os laços entre Santos e Mancini.

Pouco se sabe sobre o possível trabalho de Moacir Santos para Henry Mancini, mas é notório que Mancini tinha uma boa relação com todos os profissionais que interagiam.

Como Victor Young, Henry Mancini era homem elegante e encantador. Suas atitudes sempre foram citadas em Hollywood como exemplo de comportamento ético e profissional (...).
 (...) Al Cobine, por muitos anos o arregimentador do pessoal que participava dos concertos, ressalta o respeito de Mancini por eles, sua lealdade:
 – Entre todos os grandes astros que trabalhei, jamais vi um que tratasse seus colaboradores tão bem (MÁXIMO, 2003: 330-331).

Voltando ao trabalho de Santos para *Mission: Impossible*, concluiu-se que de fato sua colaboração não se deu exatamente com Lalo Schifrin, como muitos pensam. Na verdade, seus contratos não se deram diretamente com o compositor argentino, e sim com outros compositores que trabalharam na série, em uma rede de trabalho bastante complexa. João Máximo (2003) cita uma fala de Moacir¹²³ que mostra uma carga muito

¹²² To Moacir,
 A wonderful musician
 And a fine gentlemen

Best of luck

Henry Mancini
 Feb. 69
 Hollywood (DIAS, 2014: 109).

¹²³ O autor não explica a fonte da citação, se foi uma entrevista pessoal ou se foi retirada de outro contexto. Portanto, não é possível averiguar sua completa veracidade.

grande de pessimismo: “Não descansei enquanto não me vi livre daquela história de escrever para o cinema. É uma atividade cansativa, pouco criativa, cuja única compensação é ser bem paga. Não tive nenhuma alegria com ela” (Moacir Santos *apud* MÁXIMO, 2003: 134). Apesar da carga negativa, Máximo também comenta sobre a repercussão muitas vezes errada que os músicos tinham da carreira de Santos nos Estados Unidos, criando uma imagem muitas vezes irreal.

Explica-se: o trabalho de “compositor de filmes” que, à distância, os brasileiros atribuíram ao Moacir Santos de Hollywood, foi unicamente o de orquestrador, o de passar para a pauta as ideias dos compositores. De fato, uma atividade pouco criativa para o criativo maestro (MÁXIMO, 2003: 134).

Apesar da falta de critério presente em grande parte do discurso de Máximo, essa é uma conclusão importante a ser tirada da pesquisa sobre a atuação de Moacir Santos como compositor de cinema e televisão em seu período norte-americano: muito se especula sem fontes concretas, criando-se assim uma ilusão de realidade que não corresponde com a carreira efetivamente trilhada por Santos. Sobre essa dificuldade que diversos compositores sofreram, e ainda sofrem, em serem contratados para bons trabalhos, Elmer Bernstein, renomado compositor com vasta carreira com trilhas musicais, afirma:

Eu acho que o estado da música de cinema é uma reflexão do estado dos filmes comerciais, que é uma reflexão do estado dos tempos. Eu acho que é lamentável que compositores tenham grande dificuldade em ter chances de compor verdadeiras trilhas musicais, boas trilhas musicais. Não é falta de talento – o talento é tremendo por aqui. Existe todo tipo de pessoas talentosas, mas eles realmente não têm a chance de compor coisas legais por conta da natureza dos filmes (Elmer Bernstein *apud* SCHELLE, 1999: 59-60, tradução nossa)¹²⁴.

¹²⁴ I think that the state of film music is a reflection of the state of commercial motion pictures, which is a reflection of the state of the times. I think it's unfortunate that composers have a very difficult time getting a chance to write real film music, good film music. It's not for lack of talent – talent is tremendous out here. There are all sort of gifted people, but they don't get much of a chance to really write good stuff because of the nature of the films (Elmer Bernstein *apud* SCHELLE, 1999: 59-60).

CAPÍTULO 3

Os principais trabalhos do período norte-americano

3.1 – Introdução às análises

3.1.1 – Metodologia para as análises

Primeiramente, nos subcapítulos sobre as trilhas musicais, todas as inserções musicais foram analisadas em sua ordem de aparição levando em conta diversos aspectos, como instrumentação, perfil melódico, estrutura harmônica, etc. Depois disso, nos subcapítulos de considerações sobre as trilhas musicais, itens específicos da análise foram organizados em três tópicos fixos:

- Recorrência temática
- Orquestração e arranjo
- Processos harmônico-melódicos

Considerações sobre a articulação dramático-narrativa de cada inserção foram expostas conforme sua relevância, tanto em casos pontuais, quanto em inter-relações que gerem entendimentos relacionados. Dessa forma, percebendo como Moacir Santos construiu a macroestrutura organizacional de cada trilha musical.

3.1.2 – Considerações sobre as transcrições

Decidiu-se por realizar diversas transcrições em notação musical a partir da obra estudada na presente tese. Essa foi a segunda vez que esse processo acontece, considerando a experiência prévia com as transcrições da dissertação de mestrado que precedeu a atual pesquisa. Novamente, diversas questões foram levantadas e muitas dúvidas surgiram, como por exemplo o grau de precisão a ser almejado nessa laboriosa etapa do trabalho. A necessidade de se realizar essas transcrições ficou clara tendo em vista a receptividade e abrangência das partituras feitas a partir das trilhas musicais de Moacir Santos para o cinema brasileiro, mostrando que ao se resgatar e disponibilizar um material inexistente e tão precioso, novas portas se abrem figurativa e literalmente.

Tecnicamente, as transcrições foram realizadas a partir de arquivos de áudio digitais que sofreram significativas perdas na qualidade ao longo dos anos, por conta dos processos de digitalização. Isso acarreta em quantidades consideráveis de ruído em alguns momentos, além do fato de que a afinação geral pode não estar exatamente alinhada com referências tradicionais de afinação, como o Lá 440 Hz. Isso se dá pelas eventuais diferenças na rotação dos discos ou rolos durante o processo de digitalização.

A audição das faixas sonoras foi feita no Cubase 9 (Steinberg/Yamaha), utilizando equalizadores para realçar determinadas frequências sonoras que pudessem facilitar o reconhecimento de cada parte do espectro sonoro. Eventualmente também foi necessário utilizar recursos de desaceleração temporal (*time warp*) em passagens muito confusas, ou nas quais o andamento prejudicasse uma audição precisa. Em seguida, a informação foi passada para o Finale 2014 (MakeMusic) para a editoração e finalização das partituras, de forma a deixá-las legíveis e dentro dos padrões de notação vigentes.

Foram realizadas consultas técnicas com o músico Douglas Berti, que auxiliou o projeto em transcrições e revisões. Seu apoio foi fundamental para que o resultado pudesse ser mais preciso, valendo-se de sua incrível capacidade na área da percepção musical. Berti já tinha sido consultado como revisor das partituras decorrentes de projetos anteriores, tornando-o a melhor opção para essa função, por já ter familiaridade com a música de Moacir Santos para cinema e com o processo de transcrição adotado.

Foram utilizadas na notação tanto grades orquestrais com instrumentos representados individualmente em pautas separadas, quanto reduções em pautas mistas que abarcassem uma série de instrumentos de uma mesma família ou naipe. Os instrumentos transpositores foram notados em som real apenas quando aparecem dentro desses pentagramas mistos, junto de instrumentos de transposições diferentes ou não-transpositores. Nos casos que eles aparecem sozinhos em uma pauta, ou quando dois ou mais instrumentos iguais foram reunidos, escolheu-se representá-los em suas respectivas transposições¹²⁵, de forma a facilitar o entendimento idiomático de cada instrumento musical.

¹²⁵ Tanto transpositores em B \flat , E \flat e F (clarinete, saxofones, trompa, etc.) quanto os transpositores de oitava (guitarra, violão, contrabaixo, etc.).

Sobre o grau de precisão das transcrições, procurou-se chegar a um resultado satisfatório para que o leitor interessado pudesse ter uma ideia bastante completa da música de Santos para cinema apenas com as partituras. Sobretudo, o maior objetivo foi a viabilização analítica desses trechos musicais, sem que fosse necessário traduzir uma grande quantidade de elementos apenas descritivamente. Pois quando as partituras podem ser utilizadas como apoio, a análise pode ser mais objetiva e direta.

O analista é, assim, obrigado a ‘escolher, dentre todas as possibilidades de apresentação do mesmo dado acústico, o que é conceitualmente mais satisfatório’ e tentar ‘fornecer o suporte mais completo e forte para a intuição e raciocínio do leitor’ (ESTREICHER *apud* AROM, 1991: 173, tradução nossa)¹²⁶.

Adicionalmente, não foram marcadas nas partituras todas as indicações de articulação (ligaduras, staccatos, tenutos, acentuações, etc.), pois esse trabalho demandaria um tempo incompatível com o prazo de finalização da tese. Sendo assim, as partituras transcritas podem ser encaradas como ilustrações para se poder visualizar as inserções musicais, de maneira a auxiliar seu estudo e análise mais rapidamente. Entretanto, é importante ressaltar que a experiência auditiva dos trechos representados aqui em notação musical é certamente indispensável, e altamente recomendado, para um entendimento mais amplo dos eventos sonoros.

No capítulo 3 foram inseridos trechos de partitura ao longo do texto quando estes eram pertinentes para iluminar os aspectos tratados. Em geral, preferiu-se deixar o trabalho mais leve com menos inserções de figuras, deixando as partituras completas apenas no apêndice da tese, quando o leitor poderá ter acesso integral à todas as notações musicais realizadas em ordem cronológica.

¹²⁶ The analyst is thus obligated to ‘choose, out of all the possibilities of presenting the same acoustic datum, the one which is conceptually most satisfying’ and try ‘to provide the fullest and strongest possible support for the reader’s intuition and reasoning’ (ESTREICHER *apud* AROM, 1991: 173).

3.2 – Love in the Pacific



Figura 6 – Cartaz de divulgação do filme *Love in the Pacific*, no ano de 1971, na sala Star Adult Cinema¹²⁷ (na cidade de Melbourne, Austrália).

O filme se passa em diversas localidades banhadas pelas águas do Oceano Pacífico, especialmente na parte oriental como: Austrália, Papua Nova Guiné, Polinésia, Filipinas, Taiwan, Japão, China, etc. A produção, que cruza as fronteiras entre os universos documentais e ficcionais, retrata diferentes formas de amor encontradas nas tribos e cidades visitadas. Levando ao público uma série de rituais e tradições de religiões e povos isolados, mas mostrando a contemporaneidade do sentimento através do tempo.

¹²⁷ Essa sala foi inaugurada em 1951 com o nome de Star Newsreel Theatre, como um cinema regular. Foi renomeada para Star Theatre em 1963, quando passou a exibir filmes eróticos. Em 1985, foi novamente renomeada para Crazyhorse XXX Adult Cinema Theatre, exibindo filmes adultos explícitos até o presente momento.

Como grande parte dos filmes de Sulistrowski, a temática sexual está presente, especialmente em cenas de sexo e nudez¹²⁸.

3.2.1 – Considerações iniciais

Quando o diretor Zygmunt Sulistrowski veio ao Brasil em 1965 procurar profissionais para trabalhar na trilha musical de seu, então, mais recente filme, o nome de Moacir foi prontamente indicado pela comunidade musical. Como já comentado no primeiro capítulo, esse trabalho, composto e arranjado para um grupo de grande porte, teve uma boa repercussão entre seus pares e isso proporcionou a Moacir uma passagem para os Estados Unidos paga pelo Itamaraty para assistir à pré-estreia do filme. Essa foi uma ocasião um tanto quanto conturbada pois Santos não recebeu nenhuma notificação de Sulistrowski sobre esse evento pelos anos seguintes. Mesmo assim, em 1967, a passagem ainda era válida e Santos pôde então embarcar para sua primeira experiência na América do Norte e que acabaria o levando a fixar residência por lá, primeiramente em Newark (New Jersey), mudando-se após pouco tempo para a Califórnia.

Infelizmente, nenhuma cópia desse filme foi encontrada até o presente momento e, em depoimento pessoal, o diretor afirmou que os rolos originais de grande parte de seus filmes foram perdidos durante um terremoto em Los Angeles nos anos 1990, tornando a busca por uma cópia ainda mais complexa. Contudo, foi possível ter acesso a um LP lançado pela CAM Records em 1969, em uma edição italiana. Possibilitando assim se conhecer os temas, assim como a instrumentação e como se deram outros aspectos da trilha musical de Moacir Santos para *Love in the Pacific*.

O encarte original, reproduzido a seguir, apresenta o nome de Moacir grafado de maneira errada (Moarin Santos) e o credita como compositor e regente da orquestra.

¹²⁸ Apesar da falta do filme completo, essa afirmação pôde ser averiguada em algumas imagens do já mencionado trailer, assistido em 2015 no Academy Archive em Los Angeles, e pelas reproduções nos pôsteres e cartazes de divulgação do filme.



Figura 7 – Reprodução da capa e contracapa do LP *Amore nel Pacifico* (CAM Records).

A partir desse disco foi possível se ter uma ideia muito mais concreta dos processos composicionais de Santos nessa trilha musical, que até então permanecia uma incógnita. Infelizmente, como pôde-se ter acesso apenas ao disco, não foi possível analisar a relação da música com as imagens de modo a se compreender a obra audiovisual como um todo. Contudo, o simples fato de se ter acesso às gravações musicais de *Love in the Pacific* já é um grande passo para compreender melhor a obra de Moacir Santos.

3.2.2 – A música de *Love in the Pacific*

A seguir, todas as faixas do referido disco que contém a trilha musical do filme serão comentadas individualmente, organizadas por seus respectivos nomes e durações, seguidos de uma breve análise:

LADO A

“When You Find the Love You Dream of” (2:27)

A faixa valoriza o uso das cordas arcadas e madeiras e se utiliza de uma numerosa instrumentação orquestral para acompanhar a voz feminina de Dell-Fin Poaha Thursday¹²⁹. A composição apresenta três seções formais, além de introdução e coda, e o

¹²⁹ Cantora havaiana que foi *Miss Hawai'i* em 1950, além de ter atuado em alguns filmes e séries de TV.

uso da orquestração é muito criativo. Os *backgrounds* de sopros e cordas estão sempre se renovando, alternando entre funções puramente harmônicas e contrapontísticas. É digno de nota a construção de um padrão rítmico de acompanhamento fragmentado utilizando toda a formação instrumental, na seção B da composição:

B

Fem. voice
comes, of de - par - ture Re - mem - ber this well you too

Winds
mp

Strings
mp pizz.

Bass

D. S.
Triangle
mp

Exemplo 5 – Padrão rítmico de acompanhamento na seção B de
“When You Find the Love You Dream of” (*Love in the Pacific*).

Em geral, o arranjo mescla o uso de passagens contrapontísticas com ideias mais homofônicas, como forma de criar variedade no acompanhamento da voz solista.

17

Fem. voice

life - time _____ When you find it, you will know _____ Be a -

17

Winds

17

Horns in F

17

Strings

17

Glk.

17

Hp.

17

Bass

17

D. S.

Exemplo 6 – Trecho de “When You Find the Love You Dream of” (*Love in the Pacific*).

A letra da canção, transcrita integralmente a seguir, se refere diretamente ao roteiro do filme, abordando o tema da busca pelo amor:

When you find the love you dream of
I'll do it, don't let it go
Real love comes once in a lifetime
When you find it, you will know

Be alive, and fully loving
And should life force you to part
You have known, the greatest feeling
That will never leave your heart

When the day comes, of departure
 Remember this well you too
 Real love, will never vanish
 It will live as long as you

Unexpected and spontaneous
 Overwhelming to your soul
 Love will bring you back to dreaming
 And will keep you always young

No que tange à estruturação harmônica e melódica, a obra se baseia majoritariamente no sistema tonal, com cadências características do jazz mais tradicional. A parte A é baseada na tonalidade de Lá^b maior; a parte B na de Dó menor; e a parte C se inicia em Fá menor, sugerindo um sabor modal (dórico) pelo uso do ré natural; e termina retornando para o tom inicial da composição, Lá^b maior. A melodia da voz não usa nenhuma nota fora da escala de Lá^b maior, apesar de alterações harmônicas como dominantes secundárias serem encontradas em diversos momentos.

“But What is Love”¹³⁰ (2:55)

Composta por duas linhas melódicas principais construídas por uma escala pentatônica, a composição remete diretamente à música oriental e se utiliza de uma grande formação instrumental. Inicialmente, na parte A, pode-se ouvir uma massa sonora de cordas, sopros e percussão, com uma sonoridade épica.

¹³⁰ Consta no encarte do LP o nome Richard S. Rames entre parênteses ao lado dessa música. A princípio julgamos que seja o nome do compositor do tema, arranjado por Moacir Santos. Contudo, a lógica de créditos do LP é confusa, pois alguns nomes são citados da mesma maneira para creditar o intérprete solista, como no caso de Dell-Fin Poaha Thursday na faixa de abertura (“When You Find the Love You Dream of”). Não foi possível encontrar nenhuma referência direta à Richard S. Rames, que comprovasse sua autoria ou mesmo sua existência.

♩ = 95

A

Flute

Oboe

Horns in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Percussion

Glockenspiel

Strings

Exemplo 7 – Trecho da parte A de “But What is Love” (*Love in the Pacific*).

Em seguida, flauta, oboé e pipa (instrumento tradicional chinês) executam, em oitavas, a melodia da parte B. Essa melodia é acompanhada por uma cama harmônica nas cordas e uma frase rítmica de resposta nos woodblocks.

B

Exemplo 8 – Trecho da parte B de “But What is Love” (*Love in the Pacific*).

Na parte C, o tema inicial retorna nas cordas acompanhado pelo piano e, na sequência, é ampliado em peso orquestral por uma soma de cordas, metais, piano e glockenspiel.

C

Exemplo 9 – Trecho inicial da parte C de “But What is Love” (*Love in the Pacific*).

A seção D é uma reiteração quase literal da parte A, encerrando a composição com a retomada da mesma sonoridade que inicia a faixa.

A estrutura harmônica da música é muito interessante, em termos de desenvolvimento de uma cadência simples em algo bastante complexo. A primeira parte é iniciada com uma sonoridade modal muito comum, utilizando apenas os acordes E-flat major, A-flat major and B-flat major (i, iv e v), em Mi-flat minor. A parte B continua com o mesmo sabor modal em

Mib menor, mas introduz uma pequena variação, agora a cadência varia entre os acordes Ebm e Gb (i e III). Como desenvolvimento dessa ideia harmônica, a parte C modula para o quarto grau, Lab menor, e usa uma progressão harmônica mais complexa, composta pelos acordes: Abm, Dbm, Fm, Fb, Bbm, A e Eb7 (i, iv, vi, bVI, ii, bII e V). Vale comentar também que uma narração é sobreposta à gravação da música em vários trechos.

“Spell of Bora Bora” (1:17)

Essa composição apresenta duas diferentes seções, em um tratamento orquestral bastante diversificado. Primeiramente os sopros iniciam com um trecho épico e incisivo, seguido por uma melodia nas cordas que serve de transição para uma segunda parte mais delicada, tocada por flauta, guitarra e harpa. Por fim, uma melodia no corne inglês é acompanhada pelas cordas arcadas em um trecho carregado de dramaticidade.

♩ = 75 [A]

Horns in F
 Trumpet in B \flat
 Trombone
 Tuba
 Strings
 Electric Guitar
 Piano
 Bass Drum

Chord symbols: G \flat (add9), E \flat m(add9), E \flat m/D \flat , C \flat , C \flat /D \flat

Exemplo 10 – Início de “Spell of Bora Bora” (*Love in the Pacific*).

A composição tem uma estrutura harmônica bastante rica e complexa, a parte A se inicia em Sol \flat maior, com os seguintes acordes: G \flat , E \flat m, C \flat , C \flat /D \flat ou D \flat sus, B \flat m e E \flat m (I, vi, iv, V_{sus}, iii e vi); seguida de uma modulação pouco usual, passando por alguns acordes não funcionais: C \flat m, B \flat /D, Bm7(b5) e B \flat 7M. A parte B já se inicia com uma modulação por salto, sua primeira cadência começa em Dó maior: C, Dm, Em, Fm, Am (I, ii, iii, iv, vi). Mesmo passando pelo quarto grau menor (empréstimo modal), a melodia é construída somente com notas da escala de Dó maior. A partir do compasso

13 ocorre uma rápida digressão para Mi maior: F#m, B, E (ii/iii, V/iii, III), modulando novamente, dessa vez para Fá menor, passando por acordes não muito óbvios: A7, Dm, Abm6, C7alt, Fm (V/vi, vi, biii, Valt, i).

“Love in Manila” (1:09)

É uma composição muito interessante, que remete à gêneros musicais italianos, em compasso composto (6 por 8). A introdução é executada por um efeito no bandolim e uma melodia em modo menor no cornete inglês. A seção A é apresentada pela soma de cordas, sopros e bandolim em trêmolo acompanhados de percussão. Já a seção B tem uma melodia nos metais acompanhada pelas cordas em pizzicato, sopros e percussão. Na sequência, a seção C mistura todos os elementos anteriores em um perfil melódico ascendente e conclusivo.

♩ = 70
rubato

Winds
 Eng. Horn
mp

Strings
mp

Timpani
p

Mandolin
mp

rall...
mf

♩ = 90
a tempo

A

Winds

Horns in F

B \flat Tpt.

Strings

Glk.

Ac.Gtr.

Mdn.

Bass

D. S.

Exemplo 11 – Introdução e trecho da parte A de “Love in Manila” (*Love in the Pacific*).

A introdução do trecho sugere um acorde de Fá dominante, pois toda a música é estruturada em B \flat m. Essa sugestão ocorre pois o bandolim toca uma segunda menor (fá e mi), sendo o mi um portamento que enfatiza a nota fá; o tímpano também reforça a nota fá com um rulo na região grave; e as notas de repouso da melodia do cornete inglês, mi \flat e do, fazem parte do acorde de F7. A harmonia da parte A é formada pelos acordes F7, B \flat m, B \flat 7, E \flat m, Cm7(\flat 5) e F7 (V, i, V/iv, iv, ii e V), e a parte B só apresenta F7 e B \flat m (V e i). A melodia de toda a música sempre se baseia na escala de Si \flat menor harmônica, característica do gênero em questão.

“The Bird of the Sea” (1:04)

É uma composição que valoriza a seção de cordas e tem a orquestração bastante carregada, com o uso de muitos instrumentos de maneira contrapontística. A parte A se inicia com uma linha melódica ascendente estruturada em um padrão de semicolcheias tocada nos sopros e cordas, essa linha é construída na escala pentatônica de Ré \flat maior. O trecho tem uma orquestração bastante densa, e uma melodia em semínimas na trompa desponta no espectro sonoro. Essa melodia é composta pelas notas fá, sol, lá \flat , dó, sib e mi \flat , sugerindo o modo de Ré \flat lídio (por conta da quarta aumentada) sobreposta aos elementos já comentados.

The musical score is for the piece "The Bird of the Sea" (1:04). It is in 2/4 time, key of B \flat major, and has a tempo of 140. The score is divided into several parts:

- Winds:** Features a melodic line of eighth notes starting in the second measure, marked *mp* and *f*.
- Horns in F:** Features a melodic line of eighth notes starting in the second measure, marked *f*.
- Trumpet in B \flat :** Features a melodic line of eighth notes starting in the second measure, marked *mp*.
- Strings:** Features a melodic line of eighth notes starting in the second measure, marked *mp* and *f*. The bass line includes a *pizz.* (pizzicato) section.
- Glockenspiel:** Features a melodic line of eighth notes starting in the second measure, marked *mp*.
- Harp:** Features a melodic line of eighth notes starting in the second measure, marked *mf*.
- Bass:** Features a melodic line of eighth notes starting in the second measure, marked *mp*.
- Drum Set:** Features a melodic line of eighth notes starting in the second measure, marked *mf*.

Exemplo 12 – Trecho da parte A de “The Bird of the Sea” (*Love in the Pacific*).

Na seção B a melodia segue mudando de timbres a cada poucos compassos, primeiramente intercalando passagens nas trompas, seguida de uma dobra de oboé e trompete, sendo executada mais adiante pelas cordas arcadas, e finalizada por outra dobra de cordas e flauta. O acompanhamento se dá por uma linha contínua de contrabaixo e bateria, com camadas harmônicas variadas em notas longas.

No plano harmônico, o trecho se inicia com um acorde de C7 e volta para Db, progressão pouco usual. Em alguns momentos no final dessa seção, outros acordes dominantes (Bb7 e Eb7) são utilizados de maneira não funcional.

The musical score for Example 13, 'Trecho da parte B de "The Bird of the Sea" (Love in the Pacific)', is presented in a multi-staff format. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The score begins at measure 16. The parts are as follows:

- Winds:** Features a melodic line that changes instruments, starting with a woodwind instrument and later being taken over by a trumpet.
- Horns in F:** Provides harmonic support with sustained notes and some melodic movement.
- B♭ Tpt.:** Includes a 'Con sord.' marking and a 'mf' dynamic marking. It plays a melodic line that is part of the overall texture.
- Strings:** Play a pizzicato accompaniment, providing a rhythmic and harmonic foundation.
- Glk.:** Plays a melodic line that is part of the overall texture.
- Bass:** Provides a steady rhythmic foundation with a continuous line of notes.
- D. S.:** Plays a rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific drum hits.

Exemplo 13 – Trecho da parte B de “The Bird of the Sea” (*Love in the Pacific*).

Na parte C, a melodia é predominantemente tocada pelos sopros, com eventuais dobras nas trompas, trompete e violinos. O acompanhamento é bastante contrapontístico e apresenta a marcante sonoridade de cordas em pizzicato. Contrabaixo

e bateria continuam a estabelecer o padrão rítmico básico que permeia a maior parte da faixa.

The musical score for Example 14, 'Trecho da parte C de "The Bird of the Sea" (Love in the Pacific)', spans measures 47 to 51. It features six staves: Winds, B♭ Tpt., Strings, Glk., Bass, and D. S. (Drum Set). The Winds part begins with a melody marked *mf* and includes triplets. The B♭ Tpt. part has a dynamic change from *p* to *mf* and includes a 'Con sord.' instruction. The Strings part features a pizzicato section marked *mp*. The Glk. part has a melody marked *mp*. The Bass part has a steady bass line marked *mp*. The D. S. part shows a drum pattern marked *mp*.

Exemplo 14 – Trecho da parte C de “The Bird of the Sea” (*Love in the Pacific*).

“Saima the Sea Gipsy” (2:16)

A composição é trabalhada apenas com solos, uníssonos ou oitavas. O perfil melódico é sombrio, sinuoso e carregado de suspense. O excerto musical se inicia com um solo de clarone e segue nas cordas arcadas em oitavas. Ao final, o clarone retorna para dobrar a última frase melódica e finalizar a composição com uma maior densidade instrumental.

A frase inicial do clarone é estruturada no modo de Lá \flat menor eólio, valorizando o intervalo de quarta justa entre o quinto grau (mi \flat) e a fundamental (lá \flat). A entrada das cordas, no compasso 7, se dá continuando em um modo de mesma fundamental (lá \flat), mas agora sugerindo um modo menor com a quarta aumentada (ré). Esses dois primeiros compassos da seção de cordas servem como uma ponte para a

modulação do tema. A nota ré é utilizada como pivô para uma modulação por salto, pois a melodia da seção A, antes executada pelo clarone em Lá \flat menor, agora é apresentada meio tom abaixo, no modo de Sol menor eólio. O novo “centro modal” é mantido até o final do excerto.

The image shows a musical score for three instruments: Bass Clarinet, B. Cl., and Strings. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 46. Section A is marked with *mp*. Section B is marked with *f*. The strings part includes markings for "Bem expressivo" and dynamic changes from *p* to *f*.

Exemplo 15 – Trecho inicial de “Saima the sea gipsy” (*Love in the Pacific*).

“The Craker Lake” (1:24)

A introdução dessa faixa é estruturada principalmente por um saxofone alto e pela seção de cordas. Esses instrumentos iniciam a ideia musical com um arpejo de D \flat com algumas aproximações cromáticas, culminando em uma cadência cheia de dominantes secundários: Fm7(11), F7/E \flat , B \flat 7(13)/D, E \flat 7/D \flat , A \flat sus7 e B \flat m6 (iii, V/vi, V/ii, V/V, V \flat sus e vi). O final dessa cadência repousa no relativo menor (B \flat m6), que é arpejado pelo glockenspiel e pela harpa.

The musical score is for the introduction of "The Craker Lake" from the film *Love in the Pacific*. It features six staves: Alto Sax, Glockenspiel, Timpani, Harp, Piano, and Strings. The tempo is marked as $\text{♩} = 85$. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature changes from 5/4 to 3/4 and back to 5/4. The Alto Sax part begins with a melody in the 5/4 section, marked *mp*, featuring triplet eighth notes. The Glockenspiel, Timpani, Harp, and Piano parts are mostly silent in the 5/4 section, with the Glockenspiel and Harp entering in the 3/4 section with a melody marked *mp*. The Piano enters in the final 5/4 section with a melody marked *mp*. The Strings part features a complex rhythmic pattern in the 5/4 section, marked *mp*, with triplet eighth notes, and then provides harmonic support in the 3/4 and final 5/4 sections, also marked *mp*.

Exemplo 16 – Introdução de “The Craker Lake” (*Love in the Pacific*).

A parte A se inicia com uma preparação no piano que toca uma cadência ii V (E \flat m7 A \flat 7), também com muitas aproximações cromáticas, que culmina em uma passagem em Ré \flat maior. A melodia é tocada por uma dobra de trompa e violoncelo, acompanhada por piano. O trecho é tonal, com a melodia seguindo estritamente as notas do modo de Ré \flat jônico, em uma cadência I, V/ii, ii, V e I (D \flat , B \flat 7, E \flat m7, A \flat 7 e D \flat). Ao final, uma cadência ii V (C \sharp m F \sharp 7) prepara uma modulação para a tonalidade de Si maior, que inicia a seção seguinte.

A

Horns in F

mp

Pno.

5

Strings

mp

$D\flat^9$ $B\flat 7(\#9)$ $E\flat m7$ $A\flat alt$ $D\flat^9$

Exemplo 17 – Trecho da parte A de “The Craker Lake” (*Love in the Pacific*).

Já a seção B é liderada por um solo de saxofone alto acompanhado por piano, cordas e harpa. A progressão harmônica dessa parte modula duas vezes, seguindo os acordes Bmaj7, Cm7(b5), F7, B♭maj7, E7(b5), E♭m7 e A♭7 (Si: I, Sib: ii, V, I, Ré♭: subV/ii, ii, V), e preparando o retorno para a tonalidade de Ré♭ maior na seção seguinte.

B

A. Sx.

Hp.

mp

Pno.

mp

Strings

mp

15

15

15

Bmaj7 B♭maj7 E7(b5)

Exemplo 18 – Trecho da parte B de “The Craker Lake” (*Love in the Pacific*).

Na parte C, as cordas e trompete assumem o plano melódico principal, retomando o tema exposto na seção A. O arranjo ainda inclui contracantos no piano e acompanhamento de sopros, cordas e tímpano. No plano harmônico, a estrutura também é similar à da parte A, apenas substituindo o dominante (V) por um subV, que compartilha o mesmo trítone e tem a fundamental uma quarta aumentada acima. A progressão exata é D \flat , B \flat m, E \flat m, D7alt, D \flat (I, vi, ii, subV, I).

The musical score for Example 19, titled "Trecho inicial da parte C de 'The Craker Lake' (Love in the Pacific)", is presented in a multi-staff format. The staves are labeled as follows: Horns in F, B \flat Tpt., Tbn., Timp., Pno., and Strings. The key signature is three flats (B \flat , E \flat , A \flat) and the time signature is 4/4. The piano part (Pno.) begins at measure 23. The strings part (Strings) also begins at measure 23 and is marked *mp*. The score shows the initial part of section C, where the horns and trumpet take the main melodic line, while the piano and strings provide accompaniment.

Exemplo 19 – Trecho inicial da parte C de “The Craker Lake” (*Love in the Pacific*).

Os compassos finais da seção C encerram a composição com uma instrumentação delicada de flauta, glockenspiel, harpa e cordas. A cadência final é interessante, pois apesar de ser um acorde dominante “resolvendo” na tônica, esse acorde dominante não tem uma relação funcional clara (E7 seguido de D \flat).

Winds
Horns in F
B♭ Tpt.
Tbn.
Glk.
Hp.
Strings

Exemplo 20 – Trecho final da parte C de “The Craker Lake” (*Love in the Pacific*).

“Night Without Future” (1:22)

É interessante que apesar do nome diferente, essa composição apresenta exatamente o mesmo tema de “When You Find the Love You Dream of”. Contudo, o arranjo é significativamente diferente, utilizando somente uma orquestra de cordas, o que o torna mais sombrio e intimista. Toda a faixa é estruturada na tonalidade de Ré^b maior, com eventualmente algumas poucas notas fora dessa tonalidade. Fica evidente que a composição foi pensada de forma mais contrapontística do que homofônica, visto que poucas estruturas de acordes tradicionais podem ser identificadas com clareza. A melodia da seção A é executada por um violino solo na região aguda e o acompanhamento se dá por uma trama contrapontística no resto do naipe de cordas.

Exemplo 21 – Trecho da parte A de “Night Without Future” (*Love in the Pacific*).

Na parte B ocorre uma variação da melodia de maneira similar, agora dobrada em oitavas, aumentando o peso do arranjo.

Exemplo 22 – Parte B de “Night Without Future” (*Love in the Pacific*).

Já a parte C retoma a sonoridade do violino solo e o acompanhamento é dado por um padrão rítmico em sequência. A parte final dessa seção é composta por uma variação melódica com mais movimento rítmico no violino solo, acompanhado por um padrão rítmico homofônico mais marcado, diferenciando o trecho de todo o resto da composição.

Exemplo 23 – Trecho final da parte C de “Night Without Future” (*Love in the Pacific*).

“Kiss in Swim” (1:13)

Apresenta uma instrumentação grande de *big band* associada a uma seção de cordas e vibrafone solista, resultando em uma sonoridade bastante leve e cinematográfica. A introdução é composta por uma frase de flauta somada a um trompete com surdina, acompanhados por um vibrafone pontuando a harmonia. A progressão harmônica delineada pelos instrumentos sugere os acordes B \flat , B \flat m e C7 (IV, iv e V), preparando a entrada da parte A em F \acute{a} maior.

$\text{♩} = 100$
 $\text{♩} = \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$
 8^{va}

Winds *mf*

Trumpet in B \flat Con sord. *mp*

Vibraphone *mp*

Drum Set *mp*

Exemplo 24 – Introdução de “Kiss in Swim” (*Love in the Pacific*).

As duas exposições da parte A são formadas por uma melodia do vibrafone com uma harmonização ao piano que segue os principais apoios e acentos rítmicos do instrumento solista, sob a condução de contrabaixo e bateria. Vale notar que a melodia é construída somente na escala pentatônica de F \acute{a} maior (fá, sol, lá, do, ré), harmonizada com acordes que tem notas fora da escala, mas que se mantém em F \acute{a} maior, utilizando eventualmente alguns empréstimos modais.

A

Vib. *mf*

Pno. *mp*

Bass *mp*

D. S.

5 F6 E7 F Cm6/Eb

Exemplo 25 – Trecho da parte A de “Kiss in Swim” (*Love in the Pacific*).

Já a seção B adquire uma instrumentação mais densa: flauta e trompete com surdina executam a melodia, com um *background* harmônico nas cordas arcadas, acompanhamento da seção rítmica e glissandos na harpa. A melodia novamente é estruturada apenas na escala pentatônica de Fá maior, mas a harmonização se dá em Bb maior, com uma rápida modulação para o quarto grau.

The musical score for Example 26, labeled 'B', begins at measure 15. It features the following parts and dynamics:

- Winds:** Treble clef, *mf*. Melodic line with eighth and quarter notes.
- B♭ Tpt.:** Treble clef with a sharp key signature, *mf*. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Strings:** Treble and Bass clefs, *mp*. Accompaniment with chords and moving lines.
- Hp.:** Treble and Bass clefs, *mf*. Sparse accompaniment.
- Pno.:** Treble and Bass clefs, *mf*. Accompaniment with a rhythmic pattern. Chord changes are indicated above the staff: B♭6, F7/A, Gm7, and F.
- Bass:** Bass clef, *mf*. Melodic line with eighth and quarter notes.
- D. S.:** Drum set, *mf*. Rhythmic accompaniment.

Exemplo 26 – Trecho da parte B de “Kiss in Swim” (*Love in the Pacific*).

A parte C é uma reexposição da melodia da parte A, voltando para a tonalidade de Fá maior, mas agora com a mesma instrumentação densa que foi construída desde a seção B.

Winds

B♭ Tpt.

Strings

Pno.

Bass

D. S.

23

23

23

F E 7(♯9) F Cm 6/E♭ Dm 7 Gm 7

Exemplo 27 – Trecho da parte C de “Kiss in Swim” (*Love in the Pacific*).

“Call of Love” (2:12)

Toda a composição se baseia na apresentação das melodias por apenas dois instrumentos: fagote e flauta, respectivamente. Primeiro, na seção A, cada um executa um trecho individualmente, seguido de uma resposta em oitavas. Por fim, na parte B, um contraponto a duas vozes é apresentado desenvolvendo o material temático inicial. O motivo melódico dessa seção é apresentado cada vez em um instrumento, alternando as linhas principais e secundárias na repetição.

A construção das melodias se dá somente pela escala pentatônica de Mi menor (mi, sol, lá, si e ré). Toda a parte A da música tem um andamento lento e *rubato*, com uma sonoridade mais contemplativa. Ao se iniciar a seção B, contrapontística, o andamento se acelera consideravelmente, proporcionando mais leveza ao trecho.

Exemplo 28 – Parte A de “Call of Love” (*Love in the Pacific*).

Exemplo 29 – Parte B de “Call of Love” (*Love in the Pacific*).

“We’ll Meet in Tokyo” (1:01)

Essa faixa também é composta a partir de uma escala pentatônica (de Mi \flat menor – mi \flat , sol \flat , lá \flat , si \flat e ré \flat), remetendo novamente à uma sonoridade oriental. A instrumentação é fixa durante todas as seções formais: a melodia é sempre dobrada por violinos com arco, sobrepostos a violas e violoncelos em pizzicato e, adicionalmente, alguns momentos são dobrados por um xilofone. O acompanhamento se dá por um

vibrafone executando as harmonizações com o motor ligado e percussão tradicional oriental. A estrutura formal é AAB.

A ♩ = 98

Vibraphone *mp*

Violin *mf* pizz.

Cello *mf*

Percussion Tambor *mp* simile

Exemplo 30 – Trecho da parte A de “We’ll Meet in Tokyo” (*Love in the Pacific*).

B *rall...*

Xyl. *mf* *rall...*

Vib. *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Perc. *mp* simile

Exemplo 31 – Trecho da parte B de “We’ll Meet in Tokyo” (*Love in the Pacific*).

LADO B

“Why Not!”¹³¹ (1:59)

A composição, de estrutura simples e cíclica, se baseia em uma sonoridade afro-cubana de uma seção rítmica formada por percussão, contrabaixo e guitarra que acompanha as melodias responsórias de saxofone tenor e trompete. Todo o trecho serve de base para o diálogo de um casal, que sugere uma temática sexual. A parte A é totalmente estruturada em Dó maior, com a melodia delineando a seguinte cadência: C Dm Em Am Dm G7 (I ii iii vi ii V) [repetida duas vezes].

Exemplo 32 – Trecho da parte A de “Why Not!” (*Love in the Pacific*).

A parte B continua em Dó maior, mas introduz um elemento harmônico novo, pois usa o C7 como dominante secundário, e ao final acaba nesse mesmo acorde como se fosse um primeiro grau *blues*, na seguinte progressão harmônica: C G7 C7 F C

¹³¹ Da mesma forma que na composição “But What is Love”, o LP cita nomes entre parênteses que podem ser os autores da composição ou os solistas. No caso específico de “Why Not!”, são creditados Richard Olizar e Carrie Benado. Como não foram encontradas referências desses músicos em nenhuma base de dados, supôs-se que eles foram os solistas da gravação, pois o arranjo apresenta um trompete e um saxofone tenor dialogando no plano melódico principal.

G7 C7 (I V7 V/IV IV V7 I7). As melodias dialogam ainda mais entre si, repetindo perfis melódicos de forma intercalada.

B

12

B \flat Tpt.

T. Sx.

E.Gtr.

Bass

Perc.

Exemplo 33 – Trecho inicial da parte B de “Why Not!” (*Love in the Pacific*).

18

B \flat Tpt.

T. Sx.

E.Gtr.

Bass

Perc.

Exemplo 34 – Trecho final da parte B de “Why Not!” (*Love in the Pacific*).

“African Love”¹³² (2:55)

Faixa de caráter ritualístico, fazendo referência explicitamente ao universo da música tribal, muito presente em diversas ilhas do Pacífico. É constituído basicamente por uma voz masculina principal que lidera o responsório e as frases de resposta são cantadas por um coro misto de estrutura não organizada, no sentido de que as frases não são cantadas homofonicamente. A condução rítmica é feita por uma base percussiva de tambores executando padrões rítmicos complementares. Por ter uma estrutura improvisada em todos os sentidos (formal, melódico e de arranjo), a transcrição em partitura apenas sugere uma representação possível do material musical.

The musical score for the initial section of "African Love" consists of two staves. The top staff, labeled "Voices", is in treble clef and 4/4 time. It begins with a dynamic marking of *f* and includes the instruction "Gritos Improvisado, com melismas..". The bottom staff, labeled "African Log Drum", is in bass clef and 4/4 time. It also begins with a dynamic marking of *f* and shows a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The score is marked with a tempo of 130.

Exemplo 35 – Trecho inicial de “African Love” (*Love in the Pacific*).

“When You Find the Love You Dream of” (2:46)

Essa é uma versão instrumental de "When you find the love you dream of", faixa de abertura do disco, e se aproxima de arranjos tradicionais jazzísticos para a formação instrumental de *big band*. Diversas texturas características são utilizadas no arranjo, como por exemplo a melodia executada em oitavas nos sopros; dobras de trompete e saxofone em uníssono com *background* de contracantos em bloco nos saxofones; melodia blocada em *chord-melody* na guitarra; etc. Além disso, dois improvisadores podem ser ouvidos tocando sobre a forma da música: um piano e um saxofone. Alguns procedimentos *clichés* jazzísticos são utilizados, como no exemplo da coda da música, quando um instrumento executa uma frase sozinho (no caso, o contrabaixo) seguido por um acorde amplo e dissonante em fermata.

¹³² O encarte do LP menciona The Rwandese entre parênteses após no nome da faixa, indicando possivelmente que o grupo foi intérprete e/ou autor da obra.

A

The musical score for Example 36 consists of seven staves. The top three staves are for woodwinds: A. Sax. 1, A. Sax. 2, and T. Sax. 2. The fourth staff is for Tbn. The fifth staff is for Pno. (Piano), with chord symbols $B^b\text{maj}7$, $F7(\#5)$, $B^b\text{maj}7$, Fm/A^b , and $G7$ written above it. The sixth staff is for Bass, and the seventh staff is for D. S. (Drum Set). The dynamic marking *mp* is present in the piano and bass staves.

Exemplo 36 – Trecho da parte A de “When You Find the Love You Dream of”,
faixa 14, (*Love in the Pacific*).

A harmonia da composição é bem interessante, pois é majoritariamente tonal mas utiliza acordes não-funcionais que quebram com a expectativa tradicional. Por exemplo, na introdução vemos o caso mais explícito do uso de acordes não-funcionais ao longo da cadência: $A^b\text{maj}7$ $Fm7$ $D7\text{alt}$ $A^b\text{m}7$ $G7(13)$ $Cm7$ C^b7 $F7\text{sus}(b9)$ $Em7$. A tonalidade da seção A, que ocorre logo em seguida é Sib maior, logo, podemos encarar os acordes $Cm7$ C^b7 $F7\text{sus}(b9)$ como os graus ii subV V que preparam a entrada do B^b . Contudo, os outros acordes não se relacionam exatamente com a tonalidade em questão.

Em diversos momentos ao longo da composição (nos compassos 25, 57 e 89), o acorde de $B\text{maj}7$ (ou $C^b\text{maj}7$) é utilizado como preparação para o retorno ao primeiro grau (B^b). Esse acorde (bII) é utilizado como empréstimo modal do modo frígio ou lócrio, e dá um novo “sabor” para a resolução das cadências. Ainda outros exemplos de empréstimo modal podem ser encontrados nos compassos 38-39, 70-71 e 102-103, quando a cadência Cm $B^b\text{m}$ $A^b\text{m}$ $F7$ B^b é utilizada, representada pelos graus ii i $bviii$ V I. O acorde $B^b\text{m}$ (i) é advindo de qualquer um dos modos menores (dórico, frígio ou eólio) e o $A^b\text{m}$ ($bviii$) é advindo tanto do modo frígio quanto do lócrio.

“Dance of Love” (2:11)

É uma composição simples com linhas de metais (trompete e trombone) e saxofones que se revezam entre o plano principal da melodia e o secundário das harmonizações. A condução rítmica é estruturada por percussão, bateria, contrabaixo e guitarra, que, por sua vez, concebem forte influência caribenha ao arranjo, por meio dos padrões rítmicos executados.

The musical score for "Dance of Love" (2:11) is presented in a standard staff format. It includes parts for A. Saxophone, T. Saxophone, B♭ Trumpet, Trombone, Electric Guitar, Percussion, Bass, and Double Bass. The key signature is E-flat major (two flats). The score is marked with 'A' in a box at the top left. The A. Saxophone and T. Saxophone parts play a melodic line with a triplet. The B♭ Trumpet and Trombone parts play a similar melodic line with a triplet, marked 'mf'. The Electric Guitar part plays a rhythmic pattern marked 'mp' and 'simile'. The Percussion part plays a rhythmic pattern marked 'simile'. The Bass part plays a rhythmic pattern marked 'mp'. The Double Bass part plays a rhythmic pattern marked 'mp' and 'simile'.

Exemplo 37 – Trecho da parte A de “Dance of Love” (*Love in the Pacific*).

Harmonicamente, a composição se baseia na tonalidade de Mi♭ maior, com o acréscimo de alguns dominantes secundários (V/V e V/IV) e empréstimos modais (iv), sem nenhuma cadência especialmente marcante.

“Dreams of Tahiti” (2:15)

Assim como a faixa anterior, também pode-se perceber nesse arranjo uma forte influência latina, especialmente de ritmos caribenhos. A composição repete uma estrutura harmônico-melódica fixa em diversas variações. Primeiramente, os saxofones apresentam o tema com respostas nos trompetes. Na sequência, um trombone solo executa

a melodia com um *background* de cordas arcadas, seguido por um tutti orquestral. Na terceira exposição é a vez de um piano solista tocar o tema principal de maneira improvisada, sendo a quarta exposição idêntica à segunda. Na quinta apresentação do tema a harmonia modula para uma região mais brilhante (de Réb maior para Mi maior) e a melodia é tocada pelo naipe de cordas, com contracantos e respostas nos sopros. Por fim, a sonoridade da terceira e quinta exposições é retomada na sexta repetição da forma, mas agora na nova tonalidade.

Harmonicamente, todos os acordes estão dentro do campo de Réb maior (ou Mi maior após a modulação a partir da seção E), com o uso apenas de alguns dominantes secundários. Contudo, a introdução da música utiliza uma sequência de acordes não-funcionais em relação à tonalidade principal da parte A. Essa cadência é formada por: Bbmaj7 Gm7 Em7 Ebmaj7 D7alt, e o único acorde que anuncia e prepara a tonalidade de Réb maior é D7alt, que tem função de subV.

5 A

Winds *mf*

Sax. *mf*

B♭ Tpt. *mp*

Flghn. *mp*

Trombones *mf* *mp*

Strings

Pno. *mf* *simile*
 D♭maj7 D♭6 D♭maj7 D♭6

Bass *mf*

Clave *mf*

Perc. *mf*

Exemplo 38 – Trecho da parte A de “Dreams of Tahiti” (*Love in the Pacific*).

“Bubu” (2:23)

É outra composição estritamente jazzística, utilizando uma estética bastante tradicional de escrita para *big bands*, sendo que a seção de cordas é usada de maneira sutil e delicada. Moacir priorizou os instrumentos de sopro para os *voicings* das melodias e principais contracantos. Contudo, nos improvisos, os instrumentos da seção rítmica ganham mais destaque, com solos de saxofone alto, guitarra e piano.

As progressões harmônicas da composição são construídas basicamente no campo harmônico de Si \flat maior, com o uso de dominantes secundários, de cadências ii V secundárias, eventuais acordes de empréstimo modal e acordes de aproximação cromática. Entre os compassos 66 e 73 a composição modula para Ré \flat maior, retornando rapidamente para a tonalidade original.

$\text{♩} = 130$ A

Flute *f*

Alto Sax *f*

Trumpets in B *mp*

Trombone *mp*

Strings *f*

Glockenspiel *f*

Piano *mf*

Bass *mf*

Drum Set *mf*
Jazz Swing
(com vassourinhas)

Chord voicings: Cm7 F7(9) Dm7 Gm7 Cm7 F7(9) B \flat 7M B dim7

Exemplo 39 – Trecho da parte A de “Bubu” (*Love in the Pacific*).

“The Tokyo Dolls” (2:37)

A faixa também se baseia em uma sonoridade jazzística, dividida em duas seções formais semelhantes. A introdução apresenta uma frase de piano em quartas, conduzindo para a parte A, composta por uma linha de trompete e guitarra em oitavas. A parte B é uma segunda exposição da seção A, com uma linha de saxofone tenor adicionada, permeando a melodia principal contrapontisticamente. Já na seção C, o mesmo material é desenvolvido na região do quarto grau (B \flat), seguido do quarto grau menor (B \flat m), e retornando para Fá maior. Nessa seção um trompete com surdina se soma à melodia em oitavas de saxofone e guitarra. Por todo o resto da composição esses três instrumentos são responsáveis por executar as melodias, tanto em conjunto quanto individualmente. Assim como em outras faixas do disco, a harmonia é tonal e utiliza apenas acordes do campo harmônico maior, eventualmente somando-se dominantes secundários e acordes de empréstimo modal.

♩ = 110

Piano *mp*

Drum Set *p*

A

B \flat Tpt. *mf*

Pno. *mp*

E.Gtr. *mp*

Bass *mp*

D. S. *mp*

F B \flat Am7 Gm7 F Dm7 Gm7 C7 Am7 D7(9) Gm7 C7

Jazz Swing simile

Exemplo 40 – Introdução e trecho da parte A de “The Tokyo Dolls” (*Love in the Pacific*).

“The Kangaroo Shake” (2:24)

Essa é a única composição de todo o disco que flerta com o *rock n' roll*, especialmente com o subgênero de *surf music* dos anos 1960. Composta na tradicional forma AABA, uma pungente seção rítmica de guitarra, contrabaixo e bateria serve de base para um saxofone tenor de som brilhante e rasgado, sendo que tanto o saxofone quanto a guitarra também atuam como improvisadores por longos trechos. A harmonia é muito simples, baseada em quatro acordes principais na tonalidade de Lá menor (Am E7 Dm B7, i V iv V/V). Eventualmente a nota mi \flat (quinta diminuta) é utilizada como *blue note*, procedimento comum ao gênero.

The image displays a musical score for the introduction and section A of "The Kangaroo Shake". The score is written for four instruments: Tenor Sax, Electric Guitar, Bass, and Drum Set. The tempo is marked as $\text{♩} = 140$. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The introduction features a strong, rhythmic accompaniment from the guitar, bass, and drums, with the saxophone entering in the final measure. Section A, marked with a box 'A', shows the saxophone playing a melodic line over the same accompaniment. The guitar part in section A consists of a repeating chordal pattern. The bass part is a steady eighth-note line. The drum set part features a repeating eighth-note pattern with a 'simile' marking.

Exemplo 41 – Introdução e trecho da parte A de “The Kangaroo Shake” (*Love in the Pacific*).

3.2.3 – Considerações sobre a trilha musical de *Love in the Pacific*

3.2.3.1 – Recorrência temática

Tema principal

A primeira faixa do disco, “When you find the love you dream of”, pode ser considerada como o tema principal da trilha musical de Moacir Santos para o filme. Essa música é a única canção do álbum, o que já a diferencia veementemente das demais faixas, majoritariamente instrumentais. O fato da letra dessa canção dialogar com a temática do roteiro mostra que a produção audiovisual estava alinhada com as principais tendências da indústria no período. Era, e ainda é, praxe se utilizar uma canção-título para impulsionar as vendas, como comenta Quincy Jones:

Quando você está estruturando a música para uma trilha sonora, você de alguma forma precisa entrar em um acordo com o pedido dos produtores por uma canção-título *hit* e uma boa receita do álbum relacionado ao filme (Quincy Jones In: BAKER, 1972: 162, tradução nossa)¹³³.

Pode-se perceber a presença do tema de “When you find the love you dream of” em outras faixas do disco, tornando-a uma espécie de *leitmotiv* da trilha musical. Além da já comentada faixa de abertura, a homônima faixa 14 apresenta um novo arranjo para a mesma música. Entretanto, “Night Without Future” também poderia ter o mesmo nome, pois toda a melodia de “When you find the love you dream of” é executada. Além da instrumentação, a única diferença composicional é a harmonização geral e a adição de uma seção final que desenvolve o material melódico de uma forma diferente.

The image shows a musical score for a female voice. It starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 63, and the dynamics are *mf*. A box labeled 'A' is placed above the first measure. The melody consists of the following notes: a whole rest, followed by G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4, F4, E-flat4, D4, C4. The lyrics are: "When you find the love you dream of I'll do it, ___ don't let it go".

Exemplo 42 – Trecho da melodia de “When you find the love you dream of”, faixa 1, (*Love in the Pacific*), executada por uma voz feminina.

¹³³ When you're putting the music together for the soundtrack, you somehow have to come to terms with the business peoples' demand for a hit title song and big selling soundtrack album (Quincy Jones In: BAKER, 1972: 162).

A

A. Sx. 1

Exemplo 43 – Trecho da melodia de “When you find the love you dream of”, faixa 14, (*Love in the Pacific*), executada por um saxofone alto.

♩ = 50 A

Violin

mp

Exemplo 44 – Trecho da melodia de “Night Without Future” (*Love in the Pacific*), executada por um violino.

3.2.3.2 – Orquestração e arranjo

Solos, uníssonos e oitavas

Uma sonoridade comum a vários trechos é o uso de uma única linha melódica, ora sozinha e ora dobrada em uníssonos ou oitavas. Em todos os casos, essa abordagem tira um pouco o peso das harmonizações que utilizam acordes completos e extensões, reforçando apenas os perfis melódicos em questão. Dentre as músicas que contém integral ou parcialmente esse tipo de sonoridade, estão: “Saima the Sea Gypsy”, “But What is Love”, “Call of Love” e “We’ll Meet in Tokyo”. Seguem dois exemplos em partitura que ajudam a ilustrar o caso:

B. Cl.

Strings

Exemplo 45 – Trecho de “Saima the Sea Gypsy” (*Love in the Pacific*).

Exemplo 46 – Trecho de “We’ll Meet in Tokyo” (*Love in the Pacific*).

Trechos orquestrais

Formações orquestrais também têm grande importância nas composições de Moacir para esse filme, até mesmo como uma forma de referenciar o “estilo clássico” de trilhas musicais consolidado no cinema norte-americano. Os instrumentos mais recorrentemente utilizados são: flauta, clarinete, oboé, fagote, trompa, trompete, trombone, harpa, tímpano, xilofone, glockenspiel e cordas arcadas. Dentre as músicas que compartilham essas formações de grande porte estão: “But What is Love”, “Spell of Bora Bora” (em um estilo orquestral que remete ao período Romantismo do século XIX), “Love in Manila” (que remete à sonoridade de música italiana) e “Night Without Future” (peça somente para cordas, com violino solista). Um exemplo onde a instrumentação orquestral é utilizada pode ser encontrado em “But What is Love”, reproduzido parcialmente a seguir:

A

Flute

Oboe

Horns in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Percussion

Glockenspiel

Strings

Exemplo 47 – Trecho de “But What is Love” (*Love in the Pacific*),
mostrando a instrumentação orquestral do arranjo.

Big bands (Jazz)

Também são utilizados arranjos jazzísticos com uma formação instrumental que se assemelha à de *big band*, mas nem sempre na instrumentação tradicional¹³⁴. Variações dessa instrumentação são utilizadas, geralmente com alguns

¹³⁴ Cinco saxofones (dois altos, dois tenores e barítono), quatro trompetes, quatro trombones, e seção rítmica (piano, guitarra, contrabaixo e bateria).

instrumentos de sopro a menos, lembrando a formação dos combos jazzísticos¹³⁵. As faixas do disco que apresentam essas características são: “When You Find the Love You Dream of” (faixa 14), “Dance of Love” e “The Tokyo Dolls”.

The image shows a musical score for a big band arrangement, starting at measure 70. The score is written for the following instruments:

- A. Sx. 1** (Alto Saxophone 1): Treble clef, key of B major. Melody with accents.
- A. Sx. 2** (Alto Saxophone 2): Treble clef, key of B major. Melody with accents, marked *mf*.
- T. Sx. 1** (Tenor Saxophone 1): Treble clef, key of B major. Melody with accents, marked *mf*.
- T. Sx. 2** (Tenor Saxophone 2): Treble clef, key of B major. Melody with accents, marked *mf*.
- B♭ Tpt.** (Trumpet): Treble clef, key of B major. Melody with accents.
- Tbn.** (Trumpet): Bass clef, key of B major. Melody with accents, marked *mf*.
- Pno.** (Piano): Grand staff (treble and bass clefs). Chords are indicated below the staff: Cm7, B♭m, A♭m7, F7, B♭.
- E. Gtr.** (Electric Guitar): Treble clef, key of B major. Chords and melodic lines.
- Bass**: Bass clef, key of B major. Melody with accents.
- D. S.** (Drum Set): Drum notation with slash marks indicating rhythmic patterns.

Exemplo 48 – Trecho de “When You Find the Love You Dream of”, faixa 14, (*Love in the Pacific*), mostrando a instrumentação de *big band* do arranjo.

¹³⁵ Os combos costumam ser constituídos por seção rítmica e de dois a quatro instrumentos de sopro. Uma das combinações mais cristalizadas é a de trompete, saxofone tenor, piano, contrabaixo e bateria.

The musical score for Example 49 is a jazz combo arrangement for the piece "The Tokyo Dolls" (Love in the Pacific). It consists of six staves: B♭ Trumpet, Tenor Saxophone, Piano, Electric Guitar, Bass, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a series of chords: Dm7, Gm7, C7, Am7, D7(♭9), Gm7, and C7. The double bass part shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo 49 – Trecho de “The Tokyo Dolls” (*Love in the Pacific*), mostrando a instrumentação de *combo* do arranjo.

Jazz Sinfônicos¹³⁶

Além disso, como uma ampliação da sonoridade jazzística, também são encontrados trechos que combinam a instrumentação de *big band* com a formação orquestral, algumas vezes completa e outras apenas parcial. Em geral, uma seção de cordas arcadas e alguns instrumentos da família das madeiras (flauta, oboé, fagote, etc.) somados à formação de *big band* já caracterizam a sonoridade jazz sinfônica nos arranjos de Moacir Santos para essa trilha musical. Além disso, também são inseridos instrumentos de percussão sinfônica (como tímpano e glockenspiel), harpa (normalmente pontuando seções com longos glissandos) e trompas. Um número considerável de faixas se utiliza desse recurso estilístico: “When You Find the Love You Dream of” (faixa 1),

¹³⁶ O termo “jazz sinfônico” é usado nesse trabalho para se referir à uma orquestra clássica (cordas arcadas, madeiras, metais e percussão) somada à uma *big band* (seção rítmica, saxofones, trompetes e trombones). Esse termo específico passou a ser usado e compreendido com mais frequência a partir da criação da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo, fundada em 1989. O termo em inglês, “Jazz Symphonic”, pode ser encontrado esporadicamente descrevendo peças orquestrais que lidavam com o Jazz, especialmente em obras de George Gershwin (1898-1937), mas não chegou a se tornar um padrão terminológico.

“The Bird of The Sea”, “The Craker Lake”, “Kiss in Swim”, “Dreams of Tahiti” e “Bubu”.

The image displays a musical score for the piece "The Bird of The Sea" from the film *Love in the Pacific*. The score is arranged for a jazz symphonic ensemble and is shown in measures 74 and 75. The instrumentation includes:

- Winds:** Two staves. The upper staff features a triplet of eighth notes in the first measure of measure 74. The lower staff has a long, sustained note with a fermata.
- Horns in F:** One staff with a long, sustained note in measure 74.
- B♭ Tpt. (Trumpet):** One staff with a triplet of eighth notes in measure 74.
- Tbn. (Tuba):** One staff with a triplet of eighth notes in measure 74, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Strings:** Two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 74. The lower staff has a long, sustained note with a fermata.
- Bass:** One staff with a simple rhythmic pattern of quarter notes.
- D. S. (Drum Set):** One staff with a double bar line and a slash, indicating a drum solo or a specific drum pattern.

The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score uses various musical notations such as triplets, fermatas, and dynamic markings to create a rich, layered texture.

Exemplo 50 – Trecho de “The Bird of The Sea” (*Love in the Pacific*), mostrando a instrumentação jazz sinfônica do arranjo.

Winds

Horns in F

B \flat Tpt.

Tbn.

Perc. Pratos

Glk.

Timp.

Hp.

Pno.

Strings

28

mf

mp

mp

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz symphony orchestra. It features ten staves of music, each representing a different instrument or section. The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The first measure of each staff is marked with the number '28'. The Winds section (Winds) has a dynamic marking of *mf*. The Horns in F section (Horns in F) also has a dynamic marking of *mf*. The B \flat Trumpet (B \flat Tpt.) and Trombone (Tbn.) parts have a dynamic marking of *mp*. The Percussion (Perc.) part is marked 'Pratos' and shows a cymbal symbol. The Glockenspiel (Glk.) and Timpani (Timp.) parts have a dynamic marking of *mp*. The Harp (Hp.) part has a dynamic marking of *mp*. The Piano (Pno.) part has a dynamic marking of *mp*. The Strings section (Strings) has a dynamic marking of *mp*. The score shows various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 51 – Trecho de “The Craker Lake” (*Love in the Pacific*),
mostrando a instrumentação jazz sinfônica do arranjo.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts:

- Sax.**: Saxophone part with melodic lines in both staves.
- B♭ Tpt.**: B-flat Trumpet part with a melodic line.
- Flghn.**: Flute part with a melodic line.
- Trombones**: Trombone section with a melodic line in the upper staff and harmonic support in the lower staff.
- Strings**: String section with a melodic line in the upper staff and harmonic support in the lower staff.
- Pno.**: Piano part with a grand staff. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Chord markings include *G dim* and *D♭maj 7/B♭*.
- Bass**: Double Bass part with a melodic line.
- Clave**: Clave part with a rhythmic pattern.
- Perc.**: Percussion part with a rhythmic pattern.

Exemplo 52 – Trecho de “Dreams of Tahiti” (*Love in the Pacific*), mostrando a instrumentação jazz sinfônica do arranjo.

Pop

Algumas das faixas do disco também tem um apelo mais pop, no sentido de se distanciarem da sonoridade orquestral ou de música de câmara em prol de processos composicionais em torno de levadas/*grooves*. Os arranjos também focam em instrumentações menores, que valorizam a seção rítmica (baixo, bateria/percussão, guitarra, piano). Duas das músicas em questão podem ser consideradas como caribenhas: “Why Not!” e “Dreams of Tahiti”. De certa forma, elas remetem à música afro-cubana, especialmente na instrumentação, pelo uso extensivo de percussão típica, como por exemplo a clave em “Dreams of Tahiti”.

The musical score for 'Dreams of Tahiti' features three staves: Bass, Clave, and Percussion. The Bass staff is in a 2/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a dynamic marking of *mp*. The Clave staff is in 2/4 time with a dynamic marking of *mp*. The Percussion staff includes Congas and Shaker, with a dynamic marking of *mp*. The percussion part shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific sounds.

Exemplo 53 – Trecho levada da seção rítmica de “Dreams of Tahiti” (*Love in the Pacific*).

Além disso, a última faixa do disco, “The Kangaroo Shake”, flerta com o rock, em especial a *surf music*, por conta do padrão de acompanhamento estruturado pela seção rítmica.

The musical score for 'The Kangaroo Shake' features three staves: E.Gtr., Bass, and D.S. The E.Gtr. staff is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat) and a dynamic marking of *mp*. The Bass staff is in 2/4 time with a dynamic marking of *mp*. The D.S. staff includes a Conga and Shaker, with a dynamic marking of *mp*. The percussion part shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific sounds.

Exemplo 54 – Trecho da levada da seção rítmica de “The Kangaroo Shake” (*Love in the Pacific*).

Oriental

Em algumas faixas existe uma estilização da sonoridade da música oriental por meio da incorporação de instrumentos tradicionais nos arranjos. Por exemplo, a música “But What is Love” usa a pipa, instrumento de corda tradicional chinês, com palhetadas rápidas em trêmolo. Para ressaltar ainda mais o estereótipo oriental desse instrumento, toda a linha melódica executada por ele é construída na escala de Mi \flat pentatônica.



Exemplo 55 – Trecho da melodia da pipa em “But What is Love” (*Love in the Pacific*).

Outro exemplo interessante é uma passagem de “We’ll Meet in Tokyo”, quando violino e violoncelo em pizzicato somados à um xilofone em trêmolo emulam sonoridade de instrumentos típicos orientais, também na escala pentatônica (Sol \flat).

The image shows a multi-staff musical score for Example 56. It includes parts for Xyl. (Xylophone), Vib. (Vibraphone), Vln. (Violin), Vc. (Violoncello), and Perc. (Percussion). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The music starts at measure 17. The Xyl. part is marked *rall...* and features a melodic line in the Sol-flat pentatonic scale. The Vln. and Vc. parts are marked *pizz.* and play a rhythmic accompaniment. The Perc. part is marked *Tambor* and plays a rhythmic pattern. The dynamic marking is *mf*.

Exemplo 56 – Trecho de “We’ll Meet in Tokyo” (*Love in the Pacific*).

3.2.3.3 – Processos harmônico-melódicos

Modalismo/estruturas modais

Alguns dos trechos comentados a seguir dialogam com a música oriental sem utilizar instrumentos ou timbres específicos, mas com o uso extensivo de estruturas

modais e de melodias baseadas na escala pentatônica. Como visto ao longo do capítulo 3.2.2, a sonoridade modal é abundante em diversos momentos da trilha musical. Algumas faixas têm suas estruturas predominantemente modais, tanto no plano melódico quanto no harmônico. Exemplos dessas músicas são: “But What is Love”, “Saima the Sea Gipsy”, “Call of Love” e “We'll Meet in Tokyo”.



Exemplo 57 – Trecho da melodia de “But What is Love” (*Love in the Pacific*).



Exemplo 58 – Trecho da melodia de “Saima the Sea Gipsy” (*Love in the Pacific*).

Melodias pentatônicas harmonizadas tonalmente

Como uma forma de variar o material musical ainda se utilizando de sonoridades semelhantes, Santos utiliza uma técnica de harmonização onde a melodia é puramente pentatônica mas a harmonia é tonal. No caso da parte A de “The Tokyo Dolls”, por exemplo, o trompete executa a melodia na escala pentatônica de Fá maior, sendo que o piano harmoniza utilizando acordes do campo harmônico de Fá maior com dominantes secundários.

Exemplo 59 – Trecho da parte A de “The Tokyo Dolls” (*Love in the Pacific*).

Harmonia tonal expandida

É digno de nota o tratamento harmônico que algumas das faixas carregam, apresentando modulações inesperadas ou pouco usuais, dominantes secundários e acordes não-funcionais. Todas essas técnicas acabam resultando em uma sonoridade musical moderna e rebuscada no que concerne aos procedimentos harmônicos. Apenas para citar alguns exemplos, sugere-se que sejam novamente lidas as análises do capítulo 3.2.2 das seguintes músicas: "Spell of Bora Bora", "Saima the Sea Gipsy", "The Craker Lake", "Dreams of Tahiti" e "When You Find the Love You Dream of" (faixa 14).

3.2.3.4 – Considerações finais

A produção de *Love in the Pacific* pode ser considerada pequena para os moldes do mercado hollywoodiano, por conta de sua temática e apelo sexual, além da tímida repercussão midiática. Apesar disso, o orçamento foi grande o suficiente para a gravação de uma trilha musical orquestral de 65 músicos (DIAS, 2014), e, como visto, teve uma importante influência na carreira de Moacir Santos.

O filme se passa em diversas localidades banhadas pelas águas do Oceano Pacífico, especialmente na parte oriental, retratando diferentes formas de amor encontradas nas tribos e cidades visitadas. Levando ao público uma série de rituais e tradições de diversos povos, mostrando a contemporaneidade do sentimento através do tempo. Os pôsteres do filme que tivemos acesso relatam que a produção foi filmada em locais como Melanesia, Nova Caledônia, Bora Bora e Bontok, e os nomes de algumas das faixas da trilha musical fazem referência direta a localidades da região:

- "Spell of Bora Bora" – faz menção a Bora Bora, uma Ilha na Polinésia Francesa.
- "Love in Manila" – faz alusão a Manila, que é uma das principais cidades das Filipinas.
- "The Kangaroo Shake" – remete à Austrália, primeiramente por conta da citação ao animal que é um verdadeiro ícone nacional. Além disso, a música também tem um papel importante nessa referência, pois fica evidente a relação da *surf music* com a cultura do surf australiana, muito popular nas décadas de 1960 e 1970.

- “We’ll Meet in Tokyo” e “The Tokyo Dolls” – fazem uma referência direta à capital do Japão. As músicas também auxiliam nesse discurso, pois se baseiam parcial ou integralmente em sonoridades de escalas pentatônicas, que são estereotipicamente relacionadas com a cultura musical japonesa.

Sobre os fonogramas do disco de *Love in the Pacific*, não se sabe ao certo onde foi o local da gravação. O encarte do LP diz que Moacir Santos regeu a orquestra e isso pode indicar que a gravação teria sido feita no Brasil. É possível conceber que músicos brasileiros das orquestras de rádio teriam sido capazes de executar esse repertório de linguagem jazzística/orquestral. Contudo, alguns fatores colaboram para uma especulação diferente, de que a gravação tenha sido realizada nos Estados Unidos. Por exemplo, a primeira faixa teve a participação da cantora havaiana Dell-Fin Poaha Thursday, e o orçamento do filme dificilmente teria permitido que ela tivesse viajado até o Brasil para realizar essa gravação. Outra questão levantada seria a possibilidade de que os arranjos e orquestrações da trilha musical tenham sido feitas por músicos norte-americanos, baseados nos esboços e escritos composicionais de Santos, considerando a precisão idiomática das obras nos gêneros jazzísticos. Uma última especulação é relativa à viabilidade técnica de se gravar uma formação orquestral como essa no Brasil naquele período com a qualidade sonora obtida¹³⁷. Partindo do princípio da linha do tempo conhecida, o diretor veio ao Brasil em 1965, quando contratou Santos, que se mudou para os Estados Unidos em 1967, sendo que o filme estreou em dezembro de 1968. Tendo isso em mente, existe a possibilidade de que a gravação tenha ocorrido entre 1965 e o início de 1967 no Brasil, ou entre o final de 1967 e 1968 já nos Estados Unidos.

¹³⁷ Alguns técnicos de gravação e especialistas em áudio foram consultados, e mesmo assim não foi possível estabelecer um consenso.

3.3 – *Africa Erotica: A Happening in Africa*

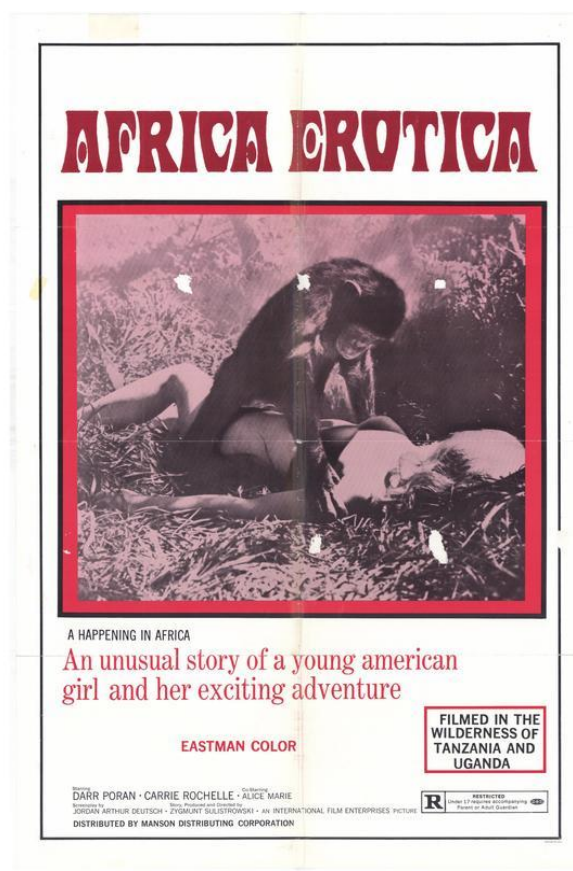


Figura 8 – Encarte/capa do filme *Africa Erotica: A Happening in Africa*.

Robert (vivido pelo próprio diretor Zygmunt Sulistrowski) é um escritor e fotógrafo que busca uma modelo para o acompanhar em suas aventuras pelo mundo. Em Los Angeles ele encontra Karen (Carrie Rochelle), uma jovem ingênua que, apesar da resistência inicial, acaba aceitando a proposta de ser fotografada em ambientes selvagens. Eles logo chegam ao continente africano¹³⁸, explorando o local em um carro híbrido que também serve como um pequeno barco. Em determinado momento, Robert pede a Karen para posar nua. O pedido a deixa instável emocionalmente pois a recorda de um abuso sexual sofrido quando jovem. O casal vai se entendendo melhor ao longo da viagem, se abrindo e contando experiências anteriores, como uma paixão que Robert deixou para trás em Hong Kong. O filme contém algumas sequências notáveis, como uma em que um macaco está "descobrimdo" sexualmente o corpo de Karen, enquanto ela está desmaiada depois de bater a cabeça em uma pedra. Outra sequência marcante e sugestiva acontece

¹³⁸ De acordo com os agradecimentos nos créditos iniciais, a produção foi filmada em Uganda e Tanzânia.

quando uma cobra gigantesca se enrola no corpo de Karen, que é salva em uma investida de Robert. Ao longo do filme são inseridas diversas sequências de sexo sem conexão aparente com a narrativa, inclusive com personagens diferentes nunca vistos antes. Isso se deve possivelmente por um motivo comercial, definido pelo mercado que a produção almejava na época. Da mesma forma que *Love in the Pacific*, essa produção também cruza as fronteiras dos domínios documentais e ficcionais, em uma linguagem estética comumente encontrada na obra do diretor.

3.3.1 – Considerações iniciais

Os compositores Moacir Santos, Enrico Simonetti e o próprio diretor Zygmunt Sulistrowski¹³⁹ são listados nos créditos iniciais como autores da trilha musical de *Africa Erotica*. Tanto os créditos na tela quanto o IMDb citam Moacir como o compositor principal, sendo que o IMDb e os créditos da Cinemateca Brasileira especificam Simonetti apenas como regente das gravações.



Figura 9 – Screenshot dos créditos iniciais do filme *Africa Erotica: A Happening in Africa*.

Enrico Simonetti foi um pianista e compositor italiano que residiu e trabalhou no Brasil entre os anos 1950 e 1960, período em que compôs diversas trilhas musicais para o cinema. Simonetti participou de quatro filmes de Sulistrowski antes de *Africa Erotica*, são eles: *Feitiço do Amazonas* (1955), *Passion of the Wilderness* (*Tumulto*

¹³⁹ Em diversos de seus filmes, o diretor costumava assinar a autoria ou coautoria de quase todas as etapas de produção. Uma curiosidade é que os créditos iniciais de *Africa Erotica* mencionam "Ikswort Silus" como editor, que é na verdade o sobrenome do diretor ao contrário. Além disso, também existem relatos do uso de pseudônimos menos óbvios em outros créditos. Em muitos casos, essa múltipla função do realizador pode ser considerada característica de filmes com baixo orçamento.

das paixões, 1958), *Duas Mil Milhas de Amor* (1959) e *How I Lived as Eve* (*Katu no Mundo do Nudismo*, 1963). Já Moacir Santos trabalhou em apenas dois filmes do diretor: *Love in the Pacific* (1968) e *Africa Erotica*. Visto isso, pode-se imaginar que Simonetti tenha indicado Santos para Sulistrowski, pois Simonetti era maestro, compositor e arranjador da TV Record em São Paulo na década de 1950, empresa na qual Santos atuou no ano de 1956.

Em geral, a sonoridade da trilha musical remete às produções hollywoodianas do mesmo período, com uso extensivo de formações orquestrais, visto que o orçamento do filme era grande o suficiente para a contratação de um número considerável de músicos. A instrumentação padrão da maior parte das inserções musicais é uma combinação de cordas arcadas, sopros, piano, harpa e percussão.

Não foi possível determinar com precisão o que foi de fato composto por Santos, Simonetti e Sulistrovisky. Mas pode-se imaginar que o diretor atuou em um plano mais informal, com ideias gerais e/ou cantando motivos ou temas a serem trabalhados pelos compositores. O fato de existir a creditação de Simonetti como regente (além de Santos sempre ser creditado como responsável principal da música) nos leva a crer que ele tenha atuado possivelmente apenas nessa função. Além disso, são perceptíveis nesse trabalho características composicionais de Santos que já vinham sendo desenvolvidas desde suas produções audiovisuais anteriores.

É interessante notar que uma parcela considerável da música de *Africa Erotica* é composta de material reaproveitado da trilha musical de *Love in the Pacific*. Essa parcela compreende, principalmente, a parte étnica oriental de ambos os filmes, apresentando perfis melódicos e harmônicos bastante *clichés*, baseados na escala pentatônica. Provavelmente o reaproveitamento das composições em outro filme não tenha sido uma decisão de Moacir, mas sim do diretor em conjunto com o montador por uma questão de economia de recursos. Apesar desta não ser uma prática incomum para Santos, pois é notável que grande parte de sua obra musical para o cinema brasileiro no início dos anos 1960 foi reutilizado em seus discos posteriores, de forma semelhante ou em novos arranjos. Também é fato que esse tipo de reaproveitamento não é incomum no meio de compositores para cinema, sendo que até mesmo Bernard Herrmann é conhecido por tais procedimentos.

Ao longo de sua carreira no cinema, de fato, Herrmann reusaria temas (ou mais comumente fragmentos temáticos) em novos trabalhos, tanto

por meio de novas orquestrações quanto mantendo-os praticamente intactos (Smith *apud* KARLIN, 1994: 91, tradução nossa)¹⁴⁰.

Além do reaproveitamento de faixas compostas pelo próprio Moacir Santos para *Love in the Pacific*, também são encontradas algumas composições do compositor Hareton Salvanini. Essas faixas foram compostas originalmente para a trilha musical de *The Awakening of Annie* (ou, em português, *Annie, a Virgem de Saint-Tropez*). Esse filme também foi dirigido por Sulistrowski, contudo, *The Awakening of Annie* só foi lançado em 1976, seis anos depois a data de lançamento oficial de *Africa Erotica*. Ou seja, em um primeiro momento isso pode indicar que algumas das composições de Salvanini para essa trilha musical foram usadas em previamente em *Africa Erotica*, e, curiosamente, não foram creditadas. Entretanto, foram encontrados indícios de que o filme *Africa Erotica* teria sido reeditado e relançado em 1977 ou 1978, o que explicaria melhor o uso da música de Salvanini, inserida apenas na segunda versão. Nesse caso, a segunda montagem de *Africa Erotica* foi feita utilizando materiais musicais de seu filme mais recente, muito provavelmente sem consultar Moacir Santos.

É interessante que ambos os filmes têm roteiros muito similares. Em *Africa Erotica*, Karen viaja dos Estados Unidos para a África com seu fotógrafo; e em *The Awakening of Annie*, a protagonista, Annie, viaja da França para o Brasil com seu fotógrafo. Em ambos os casos as personagens vivem aventuras sexuais, com uma grande carga de exotismo. Os *cues* da trilha musical que utilizam composições de Salvanini são os seguintes: “*Cue* nº 3” (“Despedida”), “*Cue* nº 10” (“Copacabana Rock”), “*Cue* nº 34” (“Espairecendo” e “Saint Tropez”), “*Cue* nº 35” (“Amazônia”) e “*Cue* nº 36” (“Não Podes Fugir do teu Destino/You Can't Run Away from Your Destiny”). Os nomes das músicas entre parênteses foram retirados do disco lançado por Salvanini com a trilha musical do filme *The Awakening of Annie*. Em “Despedida”, “Espairecendo”, “Saint Tropez” e “Amazônia” foram utilizados exatamente os mesmos fonogramas nas duas produções. Já “Copacabana Rock” e “Não Podes Fugir do teu Destino/You Can't Run Away from Your Destiny” apresentam fonogramas e arranjos diferentes. Por exemplo, na última música, a principal diferença no arranjo é o uso de uma voz solista com letra e um vocalize, respectivamente. As músicas em questão não foram analisadas no presente capítulo, por

¹⁴⁰ Throughout his film career, in fact, Herrmann would reuse themes (or more often thematic fragments) in new works, either weaving them through fresh orchestration into a new entity or retaining them largely intact (Smith *apud* KARLIN, 1994: 91).

fugirem do escopo da pesquisa, entretanto, suas transcrições em partitura podem ser encontradas no apêndice, no Volume II da tese.

3.3.2 – A música de *Africa Erotica*

A seguir, todos os *cues* da trilha musical do filme serão comentados individualmente, organizados por ordem de aparição (com indicação da diegese e minutagem aproximada), seguidos de análise preliminar:

“Cue nº 1” (extra-diegético, início em 3s)

A primeira inserção musical do filme acompanha a sequência dos créditos iniciais. Como será possível perceber, sua melodia será reutilizada em diversos momentos ao longo do filme, se estabelecendo como o tema principal da trilha musical. A instrumentação é robusta, alternando o plano melódico entre cordas arcadas e metais, somando-se madeiras e uma levada de baião na percussão. Na introdução Moacir apresenta uma sonoridade bastante cinemática, com uma frase quartal dobrada nos trombones e cordas graves. Se destaca o uso muito expressivo de crescendos dinâmicos na percussão, sopros e violinos. A harmonia do trecho sugere um *Fsus7*, em um *voicing* recheado de *clusters*¹⁴¹.

¹⁴¹ *Voicings* com três ou mais graus adjacentes de uma dada escala, normalmente associados a acordes dissonantes.

Trumpet in Bb

Trombones

Strings

Percussion 1

Percussion 2

mf

f

mf

Bombo

Prato

mp

♩ = 126

Exemplo 60 – Trecho da introdução do “Cue n° 1” (*Africa Erotica*).

A seção A tem a melodia executada pelos violinos com acompanhamento rítmico da percussão e uma cama harmônica no naipe de trombones.

A

Tbns.

Strings

Perc. 1

Perc. 2

mf

f

Exemplo 61 – Trecho da parte A do “Cue n° 1” (*Africa Erotica*).

Na parte B a mesma melodia principal da seção A é repetida por um trompete, e o trombone ganha uma característica mais melódica e contrapontística. Os violinos executam uma linha melódica muito movimentada; com sextinas e septinas de semicolcheia, e fusas; resultando mais em uma textura do que em uma linha melódica complementar propriamente dita.

30

B♭ Tpt.

Tbns.

Strings

mf

6 6 7 6 6 7

Perc. 1

Perc. 2

Exemplo 62 – Trecho da parte B do “Cue nº 1” (*Africa Erotica*).

A parte C é bastante contrastante comparada com as seções imediatamente anteriores, pois a levada contínua da percussão é interrompida e as cordas arcadas executam um padrão rítmico com a harmonia em bloco.

C

Strings

mf

47

Perc. 2

f

Exemplo 63 – Trecho da parte C do “Cue nº 1” (*Africa Erotica*).

A última seção da música (D) retoma o tema inicial das partes A e B, agora executado em oitavas pelos violinos e sobreposto a outros elementos melódicos nos trombones, trompete e oboé, tornando a textura mais contrapontística. Na segunda metade da parte D a densidade instrumental vai diminuindo. Ao final da seção, a melodia deixa de ser tocada em oitavas, e passa para uma região mais grave, acompanhada por um padrão rítmico repetitivo nos trombones. A música termina com uma nota longa e *fade out*, mesclando-se com o som diegético do motor de um avião.

D

Ob.

B \flat Tpt. *f*

Tbns. *mf*

Strings *f*

Perc. 1 Caixa simile

Perc. 2 Cow bell simile

Bumbo

Exemplo 64 – Trecho da parte D do “Cue n $^{\circ}$ 1” (*Africa Erotica*).

“Cue n $^{\circ}$ 2” (diegético, início em 2m 18s)

Essa inserção musical pode ser considerada como um número musical apresentado ao vivo por um grupo em um bar onde Robert e Karen se encontram. Essa sequência especificamente serve para localizar a chegada dos protagonistas ao continente africano, logo depois de vermos um avião pousando. A performance em questão emula uma espécie de ritual com dança e música, executadas por balafon, percussão e canto. A sequência é uma versão estereotipada e sexualizada de como seria um ritual africano, com dançarinos negros seminus atuando e uma plateia majoritariamente branca.

“Cue n $^{\circ}$ 3” (diegético-implícito, início em 4m 48s)

Essa inserção musical acompanha uma sequência que aparentemente não faz parte da progressão narrativa do filme, com personagens que não participam de nenhuma outra parte da produção. Uma mulher nua desce as escadas com um copo de bebida em mãos enquanto um homem nu acende a lareira. Ela atende o telefone e conversa

em francês com outra mulher, que procura pelo homem. A mulher então deixa o telefone fora do gancho e o casal inicia uma longa sequência de sexo, enquanto ouve-se “alô, alô” no plano de fundo. A música é implicitamente diegética, pois não se vê a fonte sonora, mas é verossímil que ela esteja sendo ouvida pelos personagens. Essa composição lembra a sonoridade do *cool jazz* e é executada apenas por piano solo e saxofone alto. Como mencionado anteriormente, essa composição é de Hareton Salvaini¹⁴².

“Cue nº 4” (extra-diegético, início em 8m 15s)

Ocorre quando o casal perde uma balsa, mas Robert entra com o carro na água e, surpreendentemente, o veículo também tem um motor de barco. A inserção musical tem duas partes bem distintas. A parte A apresenta uma breve trama contrapontística entre clarinete, trompete e flauta. O clarinete inicia o trecho com uma passagem escalar descendente finalizada em um longo trêmolo, que serve como base para as frases do trompete e da flauta. As frases seguintes são apresentadas de maneira responsória, uma logo após a outra, separadas por um intervalo de terça. Toda essa primeira parte é construída modalmente, em Si mixolídio.

Exemplo 65 – Parte A do “Cue nº 4” (*Africa Erotica*).

A parte B muda completamente a instrumentação e textura, agora nas cordas arcadas, a passagem é composta por uma linha de baixo em semínimas e padrões

¹⁴² Intitulada "Despedida".

escalares em tercina de colcheias nos violinos. Os primeiros quatro compassos ainda permanecem em Si mixolídio, modulando para um Si \flat dórico nos compassos finais.

Exemplo 66 – Parte B do “Cue nº 4” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 5” (extra-diegético, início em 8m 51s)

É uma inserção musical orquestral ouvida durante uma sequência que mostra a trajetória do casal dentro do carro-barco pela África, navegando no rio e vislumbrando paisagens repletas de animais selvagens (elefantes, aves, etc.) até chegarem em um hotel. A introdução da composição é executada por um contrabaixo, que estabelece um padrão em ostinato na nota si \flat , esse ostinato permanece como acompanhamento durante todo o *cue*. Na parte A uma flauta e um oboé interpretam uma linha melódica homofônica a duas vozes (utilizando intervalos variados).

Exemplo 67 – trecho da parte A do “Cue nº 5” (*Africa Erotica*).

A seguir, a parte B é praticamente idêntica à parte A, somando-se um novo elemento: as cordas arcadas executam a mesma linha melódica blocada, gerando uma densidade textural mais intensa. A seção C repete a mesma estrutura da parte B.

Example 68 shows a musical score for parts B. It features four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vln.), and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Flute part starts with a box labeled 'B' and contains a melodic line with notes like B-flat, E-flat, and G. The Oboe part has a similar melodic line. The Violin part starts at measure 15 and plays a series of chords, with some notes marked with an '8' indicating octaves. The Bass part starts with a dynamic marking of *mp* and plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo 68 – trecho da parte B do “Cue nº 5” (*Africa Erotica*).

Por fim, na parte D, uma nova textura é proposta no arranjo. As madeiras (flauta, oboé e clarinete) tocam uma linha mais movimentada ritmicamente, e constituem uma harmonização de terças empilhadas. A seção de cordas, agora em pizzicato, executa uma linha responsiva utilizando a sonoridade de quintas e quartas.

Example 69 shows a musical score for parts D. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Violin (Vln.), and Bass. The key signature has one sharp (F#). The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a rhythmic line of eighth notes, with a dynamic marking of *mf*. The Violin part starts at measure 33 and plays a series of chords in a pizzicato style, with a dynamic marking of *mf*. The Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo 69 – trecho da parte D do “Cue nº 5” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 6” (diegético, início em 11m 11s)

Essa inserção musical é ouvida diegeticamente quando Robert liga o rádio dentro do quarto de Karen. Ela começa a dançar, e em seguida eles se beijam e fazem sexo pela primeira vez. A música tem uma característica ritualística, por ser muito cíclica, modal (em Dó^b maior) e conter uma sobreposição das subdivisões rítmicas ternária e binária. A instrumentação remete a uma sonoridade tradicionalmente associada com a música do oeste africano, com a utilização de tambores, balafon e vozes.

$\text{♩} = 100$
 Voice 1: *mf*, lyrics: "na última vez", "3x"
 Voice 2: *mf*
 Balafon: *mf*, simile
 Percussion: *mp*, simile

Exemplo 70 – “Cue nº 6” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 7” (extra-diegético, início em 13m 29s)

Essa inserção musical tem um caráter orquestral e é ouvida acompanhando planos abertos de paisagem, quando o casal está indo para um local onde ocorrerá uma sessão de fotos. A primeira parte é composta em Sib menor, com uma harmonia estática no primeiro grau, onde o contrabaixo executa apenas a nota sib, como um baixo pedal. A melodia é disposta na flauta, com pequenos contracantos nos violinos e trompete, e o acompanhamento é feito por um padrão rítmico em ostinato nas cordas, contrabaixo e percussão. O trecho tem um andamento relativamente lento e sugere a rítmica de um baião.

Flute $\text{♩} = 50$ **A**

Trumpet in B \flat

Strings pizz. *mp*

Bass pizz. *mf*

Percussion *mp*

Exemplo 71 – Trecho inicial da parte A do “Cue nº 7” (*Africa Erotica*).

Ao longo da sequência em questão, ocorre um corte abrupto na montagem sonora. A parte B que se segue muda consideravelmente em vários aspectos, sugerindo, portanto, que talvez elas não sejam parte de uma mesma composição. Eventualmente o montador pode ter cortado um trecho da composição, retirando informações entre as duas seções. Por exemplo, o andamento acelera bruscamente, o padrão rítmico constante é abandonado, seguindo para uma sonoridade mais contrapontística, e essa suposta parte B também é apresentada em outro centro tonal (Láb maior). O trecho é composto basicamente por linhas independentes de cordas e sopros.

The musical score for Example 72, Part B of "Cue n° 7" (Africa Erotica) is presented in two systems. The first system shows the Oboe (Ob.) and Strings. The Oboe part begins with a rest and then plays a melodic line starting at measure 17. The Strings play a complex, rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *mp*. The second system shows the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), and Bass. The Flute part begins with a rest and then plays a melodic line starting at measure 17. The Oboe, Bass Clarinet, and Bass parts also play melodic lines. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*.

Exemplo 72 – Parte B do “Cue n° 7” (Africa Erotica).

“Cue n° 8” (extra-diegético, início em 14m 45s)

Essa inserção também tem um caráter orquestral e retoma o tema principal do “Cue n° 1”, ocorrendo quando Robert e Karen estão na beira de um rio conversando e se preparando para uma sessão de fotos. O *cue* é formado por flauta, oboé e cordas, executando uma passagem contrapontística em $\text{Si}\flat$ dórico.

♩ = 80

Flute
mp

Oboe
p mf

Strings
mp

A

Fl.
mf

Ob.

Strings
mf

Bass
mp pizz.

Exemplo 73 – “Cue nº 8” (*Africa Erotica*).**“Cue nº 9” (diegético, início em 15m 1s)**

A sequência mostra um baile de Carnaval em um local fechado. É curioso que nenhum dos personagens principais aparece no trecho, que não tem conexões narrativas claras com o roteiro. A música ouvida só contém instrumentos de percussão, em um padrão rítmico bastante tradicional de Samba. A partitura a seguir mostra um esboço da percussão, que varia ao longo das repetições:

♩ = 120

Prato

Caixa

Surdo

Cuíca

Exemplo 74 – “Cue nº 9” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 10” (extra-diegético, início em 16m)

A inserção, composta por Hareton Salvanini¹⁴³, tem uma sonoridade *funky*, interpretada por uma banda composta por piano elétrico, guitarra, bateria, percussão, trompete e saxofone. Essa faixa é usada como trilha musical para uma sequência na qual vários casais fazem sexo no meio da floresta, novamente fora do contexto da progressão linear da narrativa.

“Cue nº 11” (extra-diegético, início em 18m 24s)

Trecho orquestral que lembra o ritmo de um baião, é ouvido durante uma sessão de fotos na selva. A sonoridade leve dessa inserção remete ao clima despreocupado que o casal se encontra, que mudará em breve. Musicalmente, o *cue* é iniciado com uma harpa arpejando o acorde de Lá maior, que serve como dominante para a passagem contrapontística em Ré mixolídio que segue. O trecho é composto inteiramente nas cordas arcadas, com linhas melódicas de violino e violoncelo dialogando sobre um baixo pedal na quinta (lá) em um padrão rítmico em ostinato.

¹⁴³ Intitulada "Copacabana Rock".

♩ = 100 A

Harp *mp*

Violin *mp*

Cello *p*
pizz.

Bass *p*

Vln. ⁶

Vc.

Bass

Exemplo 75 – “Cue nº 11” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 12” (extra-diegético, início em 18m 44s)

É uma inserção orquestral de sonoridade bastante tensa e moderna, com muitas relações intervalares dissonantes. O trecho musical ocorre durante um momento de muita tensão e desespero: durante uma sessão de fotos aparecem dois elefantes, que perseguem o casal de forma ameaçadora. A introdução é composta por acordes dissonantes executados de modo muito expressivo, e tímpano inicia um ostinato de colcheias que servirá de base rítmica para boa parte da composição.

Woodwinds

Brass

Strings

Timpani

$\text{♩} = 100$

sfz *sfz* *p*

sfz *sfz* *p*

sfz *sfz* *p*

mf

Exemplo 76 – Introdução do “Cue n° 12” (*Africa Erotica*).

A parte A apresenta um motivo simples repetido quatro vezes (com uma modulação no meio), executado pelas cordas e metais. A harmonia é resultante da soma de três planos melódicos pois apesar de ser homofônico, a harmonização em bloco é formada pela junção das linhas horizontais. Não é possível identificar um centro tonal ou modal claro.

A

Brass

Strings

Timp.

mf

mp

p

Exemplo 77 – Parte A do “Cue n° 12” (*Africa Erotica*).

Na seção B o ostinato do tímpano é interrompido e dá lugar a uma parte responsória. Uma similaridade com a introdução é que a frase é executada quatro vezes, modulando uma terça acima a partir da terceira repetição, exatamente como na seção

anterior. Os *voicings* da frase das cordas e madeiras são muito peculiares, sobrepondo uma sétima maior e uma nona menor. Essa sonoridade dissonante acaba sendo utilizada como um efeito textural e sonoro, e não como uma forma de harmonização.

Example 78 is a musical score for the section B of "Cue nº 12" (Africa Erotica). It features four staves: Winds, Brass, Strings, and Timp. The Winds staff has a melodic line starting with a sharp sign and a forte (*f*) dynamic. The Brass staff has a similar melodic line, also marked *f*. The Strings staff has a complex texture with a forte (*f*) dynamic and an *arco* marking. The Timp. staff has a rhythmic pattern marked *f*.

Exemplo 78 – Trecho da parte B do “Cue nº 12” (*Africa Erotica*).

Por fim, na seção C, a textura do arranjo muda novamente. O ostinato no tímpano é retomado e uma linha em oitavas nas cordas assume o plano melódico principal, sobreposta à ataques rápidos e incisivos no metais.

Example 79 is a musical score for the section C of "Cue nº 12" (Africa Erotica). It features three staves: Brass, Strings, and Timp. The Brass staff has a melodic line marked *mf*. The Strings staff has a complex texture with a forte (*f*) dynamic. The Timp. staff has a rhythmic pattern marked *f*.

Exemplo 79 – Trecho da parte C do “Cue nº 12” (*Africa Erotica*).

Podemos dizer que a composição desse *cue* é permeada pela técnica do *mickeymousing*, pois o ostinato nos tímpanos alude ao movimento da perseguição, como se fossem os passos pesados dos elefantes. Essa técnica normalmente usa a música para substituir sons diegéticos, como ruídos e efeitos sonoros. Na maior parte dos casos ela é utilizada em uma abordagem literal de sincronia, contudo, também pode ser usada para

pontuar nuances emocionais e psicológicas de maneira mais sugestiva e alegórica, como no exemplo em questão. Outro fator interessante é o perfil das linhas melódicas sempre ascendentes, que geram tensão e acabam fazendo referência à fuga em si. Além disso, os acordes dissonantes nos metais e cordas, se certa forma, também imitam os sons produzidos pelos animais.

“Cue nº 13” (extra-diegético, início em 20m 20s)

Essa inserção orquestral é ouvida logo após a fuga dos elefantes, quando tudo se resolve e a tensão passa. Robert e Karen riem da situação e tiram a poeira de suas roupas. Ao final da sequência, ela se limpa, nua, na beira de um riacho. A composição é curta, e sua introdução é tocada por um oboé solo que sugere as notas de um acorde de Si maior (que resolve meio tom abaixo, considerando o centro tonal da seção seguinte), os últimos dois compassos de introdução apresentam o padrão rítmico básico da percussão (novamente de um baião).

Exemplo 80 – Introdução do “Cue nº 13” (*Africa Erotica*).

A parte A é inteiramente desenvolvida no modo de Si \flat mixolídio, com flauta e clarinete dobrando a linha melódica em terças (o que lembra a sonoridade das bandas de pifes, tradicionais do Nordeste brasileiro). Ao final, a seção de cordas arcadas pontua o acorde B \flat 7, deixando a harmonia mais definida.

Exemplo 81 – Parte A do “Cue n° 13” (*Africa Erotica*).

“Cue n° 14” (extra-diegético, início em 21m 2s)

Essa inserção musical se utiliza de um tambor improvisando com toques esparsos, sem configurar um padrão rítmico estável e reconhecível. A sonoridade do trecho percussivo ajuda a gerar tensão para uma das sequências mais polêmicas do filme, pois ela é ouvida quando um macaco observa Karen nua, se limpando na beira de um rio. Em seguida o animal rouba suas roupas, e, quando ela o persegue para recuperar seus pertences, acaba caindo e batendo a cabeça em uma pedra. Enquanto ela está inconsciente, o macaco analisa e lambe seu corpo.

“Cue n° 15” (extra-diegético, início em 25m 40s)

Essa inserção musical orquestral acompanha a sequência imediatamente posterior à do assédio do macaco, quando uma cobra gigante ataca Karen. No momento que a cobra aparece o macaco foge, e em poucos segundos ela se enrola no corpo da

mulher nua. Karen começa a gritar por socorro e Robert prontamente aparece para ajudá-la.

A música paraleliza a ação perfeitamente, com muitos acordes dissonantes em fortíssimo quando Karen está no auge do perigo. A partir do momento que Robert começa a ajudar, removendo a cobra com suas próprias mãos, a música passa a ter um clima de suspense mais ameno. Apesar de ser um *cue* baseado basicamente em texturas dissonantes de *clusters*, um tema nas flautas é ouvido em alguns pontos, unificando melodicamente o trecho.

“Cue n° 16” (extra-diegético, início em 29m 17s)

Essa inserção musical ocorre quando Robert e Karen estão chegando, de carro, em uma tribo africana. Karen mostra um pouco de receio sobre a receptividade que eles encontrarão mas Robert a tranquiliza. A composição tem um caráter misterioso em sua sonoridade, fazendo referência ao plano visual. A instrumentação é relativamente pequena, com um grupo de percussão (chocalho, triângulo e zabumba) e linhas melódicas na flauta e no oboé. O oboé reitera uma mesma frase duas vezes, e a flauta responde com frases de caráter improvisatório e mais virtuosísticas.

Exemplo 82 – Trecho da melodia principal do “Cue n° 16” (*Africa Erotica*).

Em geral, as melodias polarizam um Dó menor, especificamente o modo eólio. Contudo, a nota ré♭ é executada em uma passagem mais rápida na flauta, sugerindo também o modo frígio.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Shaker, Triangle, and Zabumba. The Flute and Oboe parts are written in treble clef. The Flute part starts at measure 10 with a dynamic marking of *mf* and features a triplet of eighth notes. The Oboe part starts at measure 7 with a dynamic marking of *mf* and features a triplet of eighth notes. The Shaker part consists of a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x'. The Triangle part consists of a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'o' and '+'. The Zabumba part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into three measures, with a double bar line at the end of the third measure.

Exemplo 83 – Trecho do “Cue nº 16” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 17” (diegético, início em 30m 45s)

Quando o casal chega na tribo e começa a fazer uma sessão de fotos, uma música de caráter ritualístico é ouvida, com percussão e coro misto. Essa inserção musical é bem curta e dá a ilusão de ser diegética, apesar de que a fonte sonora não é vista em cena. O volume é consideravelmente baixo, como se a música estivesse sendo executada por outros integrantes da tribo em um ambiente próximo que não aparece no enquadramento da câmera.

“Cue nº 18” (extra-diegético, início em 33m 35s)

Mais uma inserção orquestral que retoma o tema principal do filme, sendo utilizada para acompanhar imagens panorâmicas da paisagem africana e animais selvagens enquanto o casal está dirigindo. A primeira parte (A) tem uma textura contrapontística nas cordas, trombone e oboé, contando também com uma harpa pontuando a harmonia. O trecho é modal, composto em Fá dórico, e a melodia se inicia no sexto grau (ré).

A ♩ = 80

Oboe

Horn in F

Harp

Violin

Cello

Exemplo 84 – Trecho da parte A do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).

Na segunda parte (B), a melodia modula e, além disso, é harmonizada de outra maneira, agora no modo de Lá \flat mixolídio. Sendo assim, a melodia começa agora no terceiro grau (dó).

B

Fl.

Vln.

Vc.

Bass

Exemplo 85 – Trecho da parte B do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).

A parte C apresenta a melodia modulada novamente, agora harmonizada em Si \flat menor, contudo, só o arpejo de B \flat m (si \flat , ré \flat , fá e lá \flat) é utilizado, não sugerindo nenhum modo menor específico. Desta vez, a melodia se inicia no primeiro grau (si \flat).

Example 86 – Trecho da parte C do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).

A parte D serve como uma ponte de transição, por ser muito curta e carregada de grande carga dramática, delineando um acorde de Ré maior com quarta aumentada.

Example 87 – Parte D do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).

A parte E retoma novamente a melodia na mesma altura da parte C (com a primeira nota em si \flat), mas agora acompanhada apenas por um tímpano tocando as notas ré \flat e lá \flat .

Exemplo 88 – Trecho da parte E do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).

A parte F se inicia por um corte brusco na montagem, e, pela característica diferente do que vinha sendo desenvolvido, pode ser que essa seção não fizesse parte da mesma composição de Santos, sendo incorporada pelo corte abrupto. Musicalmente, uma trama contrapontística nas cordas arcadas e flauta é estruturada sem definir um modo ou tom específico.

Exemplo 89 – Trecho da parte F do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 19” (extra-diegético, início em 36m 24s)

É um trecho orquestral contemplativo e onírico que acompanha outra sequência em que Karen faz uma sessão de fotos nua em um rio. A composição é baseada em um ostinato nas cordas, formado por arpejos rápidos e repetitivos em uma estrutura cíclica. Por cima desse ostinato são ouvidas frases melódicas com um padrão rítmico mais alargado e calmo nos sopros (oboé, fagote e flauta). A harmonia da peça orbita modalmente em um Ré maior, passando pelo homônimo (Ré menor) apenas em um breve momento.

Exemplo 90 – Trecho da parte B do “Cue nº 19” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 20” (extra-diegético, início em 38m 53s)

Essa inserção musical é orquestral e acompanha a sequência em que Karen foge do ensaio fotográfico no que Robert está fazendo dela. Em certo momento ela se lembra de um abuso sexual vivido anteriormente em sua vida, o que a faz correr pela floresta em desespero. Musicalmente, um ostinato muito dissonante se repete inúmeras vezes, representando a agonia da personagem ao se lembrar dessa memória que persiste em assombrá-la.

“Cue nº 21” (extra-diegético, início em 40m 53s)

O *cue* acompanha uma sequência em *flashback*, quando Karen está contando sobre como sofreu um abuso sexual no passado. A narração da voz-over é em francês. O trecho musical é orquestral e apresenta uma frase melódica melancólica na flauta, somada à acordes dissonantes nas cordas. Quando o estupro está prestes a acontecer, a música se torna mais intensa em relação à dinâmica e tensão harmônica.

“Cue nº 22” (extra-diegético, início em 43m 14s)

A música ocorre durante uma longa sequência de Robert e Karen navegando por um rio em seu carro-barco, mostrando paisagens e animais selvagens. O

trecho orquestral se inicia com andamento menos marcado, em *rubato*. Na reexposição da melodia ele vira um baião, acompanhado por percussão tradicional (triângulo e tambor grave, como se fosse uma zabumba).

“Cue n° 23” (extra-diegético, início em 45m 50s)

É uma inserção orquestral que reutiliza um trecho de uma faixa da trilha musical de *Love in the Pacific*, intitulada “But What is Love”. A música acompanha uma sequência em *flashback*, quando Robert conta para Karen a história de como conheceu sua antiga paixão em Hong Kong. A sonoridade do trecho é modal e pentatônica, caracterizando de maneira estereotipada a relação com a cultura oriental. Como a partitura e a análise musical se repetiriam, sugere-se que a mesma seja consultada no subcapítulo 3.2.2.

“Cue n° 24” (extra-diegético, início em 47m 8s)

A inserção é orquestral e acompanha uma sequência de *flashback* em que Robert está em um barco típico chinês, flertando com a mulher oriental. O tema, de caráter romântico, sugere a relação amorosa que eles desenvolverão. A parte A é formada por uma linha melódica dobrada pela flauta e clarinete, acompanhados de acordes arpejados na harpa.

Exemplo 91 – Trecho da parte A do “Cue n° 24” (*Africa Erotica*).

A seção B é iniciada apenas pelas cordas arcadas em uma trama polifônica, na segunda metade entram novamente os sopros em oitavas.

Exemplo 92 – Trecho da parte B do “Cue nº 24” (*Africa Erotica*).

Toda a composição se baseia em um Ré^b maior, mas de maneira modal, sem o uso de acordes dominantes.

“Cue nº 25” (extra-diegético, início em 48m 8s)

Essa inserção funciona como uma continuação do “Cue nº 23”, pois dá prosseguimento à faixa “But What is Love”, de *Love in the Pacific*, exatamente de onde havia ocorrido um corte. A música segue ambientando o *flashback* de Robert na China, em uma sequência pelos navios de um porto.

“Cue nº 26” (extra-diegético, início em 50m 28s)

A inserção musical acompanha uma sequência do *flashback* de Robert em Hong Kong, quando ele é apresentado para o pai e o irmão da mulher chinesa, que não falam inglês. A composição é executada por um grupo de câmara com uma sonoridade “tradicional oriental”, por conta da mescla de instrumentos orquestrais com percussão étnica e do uso da escala pentatônica. Os instrumentos com maior destaque no arranjo são oboé, flauta, clarinete, harpa e um tambor grave.

“Cue nº 27” (extra-diegético, início em 51m 46s)

Trecho orquestral com forte apelo romântico, que acompanha parte do *flashback* de Robert na China lembrando de seu amor passado. A melodia é executada sempre por um violoncelo, na região médio-aguda, que tem bastante brilho e presença sonora. O acompanhamento é feito por um contrabaixo em pizzicato com notas longas, definindo a harmonia, além de respostas homofônicas no violino e viola, também em pizzicato. No meio da composição são adicionados acordes arpejados na harpa, complementando a instrumentação. Todas as notas, sem exceção, estão dentro da tonalidade de Sol \flat maior, e os acordes utilizados são basicamente G \flat , E \flat m, A \flat m e D \flat (I, vi, ii e V).

The musical score is for four instruments: Violin, Viola, Cello, and Bass. It is in 3/4 time and the key of G-flat major (three flats). The tempo is marked as quarter note = 100. The score begins with a rest for all instruments. In the second measure, the Violin and Viola parts enter with a melodic line in pizzicato (pizz.) at a mezzo-piano (mp) dynamic. The Cello part has a melodic line starting in the second measure, with a slur over the final two measures. The Bass part enters in the second measure with a long note in pizzicato (pizz.) at a mezzo-piano (mp) dynamic.

Exemplo 93 – Trecho do “Cue nº 27” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 28” (extra-diegético, início em 52m 13s)

Robert e Karen estão navegando no carro-barco e ele continua a contar sobre sua relação passada com a mulher chinesa. A sequência segue para mais um *flashback* na China, quando Robert está tirando fotos de sua parceira em um quarto de hotel. Robert a presenteia com um vestido, um biquíni e maquiagem, com o intuito de “ocidentalizar” sua aparência. A música é orquestral, valorizando as cordas arcadas na instrumentação, e a composição funciona como um tema romântico do casal. Boa parte dos perfis melódicos se baseiam na escala pentatônica, como uma forma de dialogar com a localização geográfica.

“Cue nº 29” (extra-diegético, início em 54m 14s)

Ainda no *flashback*, logo após Robert presentear a mulher chinesa com um biquíni, algo que ela nunca tinha usado, ela se dirige ao quarto do hotel para se trocar para depois irem à piscina. A música, contemplativa, acompanha a sequência na qual a mulher se despe sozinha. Essa inserção musical tem exatamente a mesma melodia, de caráter romântico, do “Cue nº 27”, mas com outra roupagem na instrumentação, agora a melodia é tocada por um trombone e é acompanhada apenas por piano. Outra diferença considerável é que a fórmula de compasso muda de 3 por 4 para 6 por 8, dando mais leveza à composição. A tonalidade (Sol \flat maior) continua a mesma, a harmonização permanece similar por quase todo o trecho com os acordes: G \flat , B \flat m, A \flat m e E \flat m (I, iii, ii e vi). A última novidade harmônica é a utilização de uma tensão pouco comum no terceiro grau antes de resolver no primeiro novamente, quando uma quarta aumentada é inserida no Si \flat menor – B \flat m(#11).

The musical score consists of two staves. The top staff is for Trombone, starting with a bass clef and a 6/8 time signature. It is marked 'Lento rubato' and 'mf'. The bottom staff is for Piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a 6/8 time signature, marked 'mp'. The key signature has two flats (Sol \flat maior). The Trombone part plays a melodic line with a long note on the first beat of the first measure, followed by eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and a moving bass line.

Exemplo 94 – Trecho do “Cue nº 29” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 30” (diegético-implícito, início em 54m 58s)

Essa é outra inserção que reutiliza uma faixa da trilha musical de *Love in the Pacific*. A música em questão é “Bubu”, devidamente analisada no subcapítulo 3.2.2, que possui uma estética bastante tradicional de escrita para *big bands*. Esse *cue* acompanha uma sequência do casal na piscina do hotel, fazendo com que a música possa ser considerada diegética, mesmo sem nenhuma indicação visual da fonte sonora.

“Cue nº 31” (diegético-implícito, início em 55m 10s)

Ainda no *flashback*, a presente inserção musical também é utilizada de forma diegética, quando casal está bebendo no bar do hotel. Não é possível se ver a fonte sonora, mas a música é condizente com o que poderia estar sendo tocado por um grupo de jazz ou até mesmo um disco. O trecho ouvido é uma parte de um solo de guitarra, acompanhado por piano, contrabaixo e bateria.

$\text{♩} = 90$
 $\text{♩} = \text{♩}^3 \text{♩}$

Trumpet in B \flat *mp*

Electric Guitar *mf*

Piano *mp*

Bass *mp*

Drum Set *mp*
 Levada de jazz
 com vassourinhas

Exemplo 95 – Trecho do “Cue nº 31” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 32” (extra-diegético, início em 55m 27s)

Esse trecho orquestral acompanha uma sequência romântica quando o casal contempla o entardecer na praia, durante o *flashback* chinês. O tema lento é tocado por um trompete com surdina e acompanhado por cordas arcadas, de uma maneira bastante dramática. A música serve como um tema romântico, e se desenvolve a partir da melodia do tema principal de *Love in the Pacific*, “When you Find the Love you Dream of”. Tanto a melodia quanto a harmonia são desenvolvidas em Si maior.

♩ = 50
rubato

Mute

Trumpet in B \flat *mp*

Strings *pp*

Exemplo 96 – Trecho do “Cue n $^{\circ}$ 32” (*Africa Erotica*).

“Cue n $^{\circ}$ 33” (extra-diegético, início em 56m 30s)

Assim como nos *cues* n $^{\circ}$ 23 e 25, essa inserção musical reutiliza uma composição da trilha musical de *Love in the Pacific*, intitulada “But What is Love”. Contudo, o desenvolvimento é consideravelmente diferente, indo para outro tipo de sonoridade. Esse trecho orquestral também acompanha uma sequência em *flashback*, quando Robert se separa da chinesa. Na sequência em questão o casal se despede com um beijo acalorado e ela navega em seu barco, jogando o vestido que ganhou de presente no mar, enquanto ele segue a pé.

Musicalmente, além de ser mais lento do que as versões anteriores de “But What is Love”, são inseridas duas novas seções formais: uma introdução em crescendo bem expressiva e um interlúdio de violino solo e harpa. Esses novos elementos acabam dando uma nova cara à composição, mais melancólica e sentimental. A princípio, esse *cue* pode ter sido composto especialmente para *Africa Erotica* com elementos da música de *Love in the Pacific*, ou pode ter sido um *cue* não utilizado no disco de *Love in the Pacific*, pelo fato de ser um fonograma diferente.

“Cue n $^{\circ}$ 34” (diegético, início em 1h 2m 23s)

Essa inserção musical, composta por Hareton Salvanini¹⁴⁴, é usada como pano de fundo para uma sequência de sexo grupal entre diversos personagens que não tem ligação com o roteiro do filme, sendo assim mais uma sequência inserida de forma

¹⁴⁴ Dentro do mesmo *cue* são emendadas duas composições de Salvanini, intituladas “Espairecendo” e “Saint Tropez”.

relativamente aleatória na montagem. Fica implícito que a música está sendo ouvida pelas pessoas na sala, pois algumas estão dançando, apesar da fonte sonora não ser vista em nenhum momento. Em relação aos gêneros, o trecho começa como um Samba Jazz e depois vira um Funk, com uma instrumentação de guitarra, baixo, bateria, teclado, voz (sem letra), sopros e cordas arcadas.

“Cue n° 35” (diegético, início em 1h 5m 38s)

Essa inserção musical, também de autoria de Hareton Salvanini¹⁴⁵, é uma continuação da grande sequência de sexo que ocorre desde o *cue* anterior. A música, aparentemente diegética, é um baião que flerta com a tradicional formação das bandas de pife nordestinas (duas flautas em terças ou sextas, triângulo e zabumba) com elementos mais modernos, como um baixo elétrico (que em boa parte da composição é usado como efeito sonoro) e uma progressão harmônica não usual para o gênero.

“Cue n° 36” (diegético, início em 1h 6m 41s)

Assim como os dois *cues* anteriores, esse também é uma continuação da grande sequência de sexo. A música, também composta por Hareton Salvanini¹⁴⁶, é interpretada por voz (sem letra) e banda (piano acústico e elétrico, contrabaixo, bateria, cordas e metais). É curioso que a estética da composição remete à sonoridade de gravações do Milton Nascimento e Clube da Esquina no início dos anos 1970. Estruturada em uma métrica ternária e em andamento lento, a composição utiliza e desenvolve o mesmo motivo ascendente em todas as seções (duas colcheias, duas semínimas e uma mínima pontuada).

“Cue n° 37” (extra-diegético, início em 1h 9m 8s)

Essa inserção musical, que apresenta o mesmo tema do *cue* n° 22, tem uma sonoridade épica, de caráter esperançoso, e acompanha uma sequência na qual Robert e Karen estão admirando o nascer do sol. O *cue* é um baião orquestral, que tem um padrão

¹⁴⁵ Intitulada “Amazônia”.

¹⁴⁶ Intitulada “Não Podes Fugir do teu Destino/You Can't Run Away from Your Destiny”.

rítmico bem marcado na percussão. A forma dialoga com a estrutura tradicional do Blues, pois a harmonia de cada seção (de 16 compassos) segue o seguinte roteiro: $A\flat 7$ por oito compassos, $D\flat 7$ por quatro compassos e retorna para $A\flat 7$ nos quatro compassos finais. Melodicamente, as linhas são baseadas nos modos mixolídios de cada acorde ($L\acute{a}\flat$ mixolídio e $R\acute{e}\flat$ mixolídio respectivamente), com uso da terça menor ($d\acute{o}\flat$) como uma espécie de *blue note* nos quatro compassos finais de cada ciclo. Sobre a instrumentação, na primeira e segunda partes (A e B) a melodia é executada pelos violinos e o contracanto pelos trombones, acompanhadas de um ostinado no contrabaixo e nos metais. Já na parte C, a melodia é dobrada em uníssono por flauta e clarinete, e o contracanto é tocado pelos violinos.

The musical score for Example 97, Part A, is written in 4/4 time with a tempo of 70 bpm. It consists of five staves: Tbn. (Trumpet), Brass, Strings, Bass, and Perc. (Percussion). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The Tbn. staff has a melodic line starting on G4. The Brass staff has a block chord accompaniment. The Strings staff has a melodic line starting on G4. The Bass staff has a steady eighth-note ostinato. The Perc. staff has a rhythmic pattern of eighth notes followed by a 'simile' section.

Exemplo 97 – Trecho da parte A do “Cue nº 37” (*Africa Erotica*).

The musical score for Example 98 is divided into five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), the third for Strings, the fourth for Bass, and the fifth for Percussion (Perc.). The score is in 4/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns. The Flute and B♭ Clarinet parts have long, flowing lines with many slurs. The Strings part has a melodic line in the upper register and a rhythmic accompaniment in the lower register. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Percussion part has a simple rhythmic pattern of eighth notes.

Exemplo 98 – Trecho da parte C do “Cue nº 37” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 38” (extra-diegético, início em 1h 14m 36s)

Cue orquestral estruturado no modo de Lá \flat dórico que acompanha uma sequência na qual o casal é cercado por leões. A introdução é curta e se inicia com um padrão rítmico em ostinato no tímpano, que se alonga por toda a composição. Além disso, ouve-se também um trêmolo nas cordas, gerando muita tensão. Na parte A as cordas executam uma melodia em bloco, acompanhada pelo tímpano, e uma curta frase de trombone dialoga com as cordas no final da seção.

$\text{♩} = 140$
 Strings *mp*
 Timpani *p* Variando acentos
 A
 Strings *mp*
 Timpani *mp*

Exemplo 99 – Introdução e trecho da parte A do “Cue nº 38” (*Africa Erotica*).

A parte B é uma variação da parte A, onde as cordas tocam a melodia uma oitava acima e um elemento novo é apresentado em termos de sonoridade: uma frase em uníssono de flauta e clarinete. Essa frase delinea o modo de Lá \flat dórico, porém ressaltando a quarta justa (ré \flat) como nota longa de conclusão. Já a parte C desenvolve as ideias da seção imediatamente anterior: agora a dobra de flauta e clarinete passa de uníssono para oitavas, ressaltando ainda mais na quarta justa (ré \flat) como nota de repouso. As cordas fazem um decrescendo na nota lá \flat em oitavas, acompanhadas do tímpano, que agora apresenta algumas variações rítmicas no ostinato inicial.

C

Fl.
Bsn.
Strings
Timp.

Exemplo 100 – Parte C do “Cue n° 38” (*Africa Erotica*).

“Cue n° 39” (extra-diegético, início em 1h 16m 5s)

Esse trecho tem uma sonoridade orquestral épica e acompanha a sequência que mostra o casal aliviado depois dos leões irem embora. A composição, que tem o mesmo tema dos *cues* n° 22 e 37, é estruturada no modo de Láb mixolídio, com uma linha melódica nas cordas e um acompanhamento simples nos metais e percussão.

♩ = 80

Strings
Brass
Harp
Percussion

Exemplo 101 – “Cue n° 39” (*Africa Erotica*).

“Cue nº 40” (extra-diegético, início em 1h 16m 27s)

Essa inserção musical orquestral retoma novamente a melodia do tema principal (apresentado inicialmente nos créditos iniciais). O presente *cue* acompanha uma sequência quando o casal se beija na floresta, como que concretizando sua relação amorosa. A primeira parte (A) tem uma textura contrapontística nas cordas, trombone e oboé, e conta com uma harpa pontuando a harmonia. Na segunda parte (B), a melodia modula e, além disso, é harmonizada de outra maneira, agora no modo de Lá \flat mixolídio. Sendo assim, a melodia começa agora no terceiro grau (dó). A terceira e última seção (C), apresenta a melodia modulada novamente, agora harmonizada em Si \flat menor, contudo, só o arpejo de B \flat m (si \flat , ré \flat , fá e lá \flat) é utilizado. Dessa vez, a melodia se inicia no primeiro grau (si \flat), e as violas executam um padrão de acompanhamento em pizzicato. Optou-se por não inserir a partitura como exemplo pelo fato de que ela é muito similar às seções iniciais do “Cue nº 18”, já vistas nesse mesmo subcapítulo.

“Cue nº 41” (extra-diegético, início em 1h 17m 58s)

Essa inserção é a continuação do trecho imediatamente anterior, retomando também o tema principal. A música acompanha uma cena de sexo na floresta, que é decorrência do beijo da inserção musical anterior. As partes C e D apresentam características similares aos *cues* nº 18 e 40, e as seções novas são as partes A e B, além da introdução, que servem como uma grande introdução contrapontística e com características poli-modais.

♩ = 70 *rubato*

Flute *mp*

Oboe *p*

Trombone *mp*

Brass *mp*

Harp

Strings *mf*

A

Fl. *piu mosso*

Ob. *mf*

Brass

Strings

Exemplo 102 – Introdução e parte A do “Cue n° 41” (*Africa Erotica*).

“Cue n° 42” (extra-diegético, início em 1h 21m 33s)

Essa inserção orquestral é a última aparição do tema principal, que é utilizado recorrentemente em diversos momentos, mas, mais significativamente, abre e

fecha o filme. A sequência em questão concretiza a relação do casal e mostra Robert e Karen finalmente conseguindo ir embora com o carro-barco, navegando pelo rio usando suas roupas como vela, já que o veículo estava com o motor quebrado. A música é composta para um grupo grande, com sonoridade bastante épica, novamente se configurando como um baião sinfônico.

3.3.3 – Considerações sobre a trilha musical de *Africa Erotica*

3.3.3.1 – Recorrência temática

Tema principal

Assim como em *Love in the Pacific*, a primeira faixa de *Africa Erotica* pode ser considerada como o tema principal do filme. Ela é escutada pela primeira vez acompanhando os créditos iniciais, o que evidencia sua importância temática, pois é um momento no qual o espectador começa a se familiarizar com o conteúdo visual e sonoro da produção. A melodia do tema principal, utilizada como um *leitmotiv*, é executada em diversas instrumentações diferentes; solo, oitavas ou em bloco; com pequenas variações rítmicas; e em diferentes tonalidades; e desembocando em variações específicas. Contudo, o tema é sempre facilmente identificável, principalmente a relação intervalar inicial de segunda maior descendente. O tema foi usado nos *cues* nº 1, 8, 16, 18, 40, 41 e 42. Seguem exemplos retirados das partituras mostrando de que maneira esse material musical foi recorrentemente utilizado:

The image displays two musical staves for strings. The first staff, labeled 'A' in a box, shows a melody starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff, labeled '23', shows a variation of the melody starting at measure 23. Both staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Exemplo 103 – Trecho da melodia do “Cue nº 1” (*Africa Erotica*).

♩ = 80

A

Flute

Strings

mp *mf*

Exemplo 104 – Trecho da melodia do “Cue nº 8” (*Africa Erotica*).

Ob.

Ob.

mp *mf*

Exemplo 105 – Trecho da melodia do “Cue nº 16” (*Africa Erotica*).

A

♩ = 80

Oboe

Violin

Ob.

mf

Exemplo 106 – Trecho da melodia da parte A do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).

B

Vln.

Fl.

Vln.

mp

Exemplo 107 – Trecho da melodia da parte B do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).



Exemplo 108 – Trecho da melodia da parte C do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).



Exemplo 109 – Trecho da melodia da parte E do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).

Exemplos dos *cues* nº 40, 41 e 42 não foram reproduzidos aqui por serem muito similares ao uso do “Cue nº 18”.

Outros temas recorrentes

Foram encontrados outros temas com uso associado à prática do *leitmotiv*. Um exemplo claro é a melodia dos *cues* nº 27 e 29, exatamente iguais, mas apresentadas em arranjos distintos. É possível associar esse tema à relação amorosa entre Robert e a personagem chinesa, sendo uma espécie de “tema de amor” do casal. No “Cue nº 27” a melodia é apresentada pelo violoncelo, acompanhada pelos outros instrumentos da seção de cordas em pizzicato. Já no “Cue nº 29”, a melodia é tocada por um trombone e acompanhada apenas por um piano. A notação variou de 3 por 4 para 6 por 8 pela linguagem e estilo das peças, mas a representação rítmica da melodia em ambas é igual, consideradas as devidas proporções.

Violin

Viola

Cello

Bass

$\text{♩} = 100$

pizz.

mp

pizz.

mp

mp

pizz.

mp

Exemplo 110 – Trecho inicial do “Cue nº 27” (*Africa Erotica*).

Trombone

Piano

Lento
rubato

mf

mp

Exemplo 111 – Trecho inicial do “Cue nº 29” (*Africa Erotica*).

Outro exemplo interessante ocorre nas melodias dos *cues* nº 22, 37 e 39, que são usados como um “tema da esperança”, pois em ambas as inserções acompanham Robert e Karen trabalhando para saírem da selva, quando estão perdidos e com o carro quebrado. O “Cue nº 22” apresenta duas seções formais diferentes, a primeira sem tanta marcação rítmica e a segunda bastante marcada, sendo acompanhada por um padrão rítmico de baião na percussão. No “Cue nº 37”, o trecho tem o andamento mais rápido, a melodia é executada com bastante precisão rítmica e suingue, e é acompanhada pelo mesmo padrão rítmico de baião do “Cue nº 22”. Já o “Cue nº 39” tem um caráter mais solto, *rubato*, mas apresenta uma progressão intervalar muito similar, delineando os mesmos motivos melódicos.



Exemplo 112 – Trecho da melodia do “Cue nº 37” (*Africa Erotica*).



Exemplo 113 – Trecho da melodia do “Cue nº 39” (*Africa Erotica*).

3.3.3.2 – Orquestração e arranjo

Trechos orquestrais

Podem ser ouvidos vinte e sete *cues* orquestrais compostos por Moacir Santos para *Africa Erotica*, se configurando como a principal textura instrumental de toda a trilha musical. As inserções musicais que contém essa formação instrumental são os *cues* nº 1, 4, 5, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 32, 33, 37, 38, 39, 40, 41 e 42. Dentre todos esses, quatro se destacam por conter uma seção percussão popular associada ao corpo orquestral: *cues* nº 1, 13, 22 e 37. Nesses casos, a percussão delinea padrões rítmicos de baião, gênero importante na concepção composicional de Santos.

A instrumentação desses trechos orquestrais usualmente é estruturada pelos seguintes instrumentos musicais: madeiras (flauta, oboé, clarinete, fagote); metais (trompa, trompete, trombone); cordas arcadas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos); harpa; piano, percussão com altura definida (tímpano, glockenspiel); e percussão sem altura definida (bombo, pratos, woodblocks). Diferentemente da trilha musical de *Love in the Pacific*, não foram predominantes arranjos para a formação Jazz Sinfônica, que associa a orquestra com uma seção rítmica de música popular (guitarra, contrabaixo e bateria).

Musical score for Example 114, a snippet from "Cue n° 41" (Africa Erotica). The score is for a symphonic jazz ensemble and includes parts for Flute, Oboe, Trombone, Brass, Harp, and Strings. The tempo is marked as quarter note = 70 and the style is rubato. The music is in 3/4 time, changes to 4/4 time at measure 4, and is in the key of B-flat major. Dynamics include mp (mezzo-piano) and p (piano). A section labeled 'A' begins at measure 4. The Flute part has a melodic line with a fermata at the end of measure 3. The Oboe part has a similar melodic line. The Trombone part has a rhythmic pattern. The Brass part has a chordal accompaniment. The Harp part has a simple accompaniment. The Strings part has a complex accompaniment with many notes.

Exemplo 114 – Trecho do “Cue n° 41” (*Africa Erotica*).

Jazz

A única utilização da formação Jazz Sinfônica ocorre no “Cue n° 30”, mas vale lembrar que ele é um fonograma reutilizado composto originalmente para *Love in the Pacific*. Fora isso, também foi escasso o uso de formações jazzísticas mais tradicionais, pode-se encontrar apenas mais uma inserção com formação instrumental de jazz, o “Cue n° 31”, que é executado somente por uma seção rítmica (guitarra, piano, contrabaixo e bateria). Nenhum arranjo para *big band* foi utilizado nessa trilha musical. Em ambos os *cues* mencionados anteriormente, sua utilização se deu de maneira implicitamente diegética, ou seja, sugerindo que os personagens estivessem ouvindo-os em cena. Nas duas sequências o casal estava nas áreas comuns de um hotel, sendo fácil associar o gênero ao tipo de música ouvida nesses ambientes.

Pop

Também são utilizadas diversas inserções musicais que saem do padrão orquestral e flertam com a sonoridade da música popular, tanto nos processos composicionais quanto nas instrumentações características. Os *cues* nº 3 e 27 apresentam uma formação instrumental similar de piano e um instrumento de sopro solista (saxofone e trombone, respectivamente). Nos dois trechos são interpretadas baladas lentas que dialogam com o pop e o jazz. Já os *cues* nº 10, 34 e 36 são músicas tocadas por bandas completas (com bateria, baixo, guitarra, piano, sopros, voz, etc.) em gêneros como Funk, Samba e Pop. Contudo, a maior parte dos exemplos citados nessa categoria não é de autoria de Moacir Santos, mas de Hareton Salvanini.

Étnicos

Uma série de inserções musicais étnicas podem ser encontradas no filme, com características distintas. Por exemplo, “*Cue* nº 2” é uma espécie de número musical com vozes, percussão e dança. Robert e Karen estão em um bar onde está acontecendo uma apresentação ao vivo de caráter ritualístico. Outro caso diferente é o do “*Cue* nº 6”, quando Robert liga um rádio no quarto do hotel e Karen começa a dançar sobre uma música composta por percussão e vozes. O “*Cue* nº 9” também é diegético e retrata uma batucada em baile Carnaval.

Em um determinado momento, o casal visita uma tribo africana e a música é utilizada para ambientar as sequências com inserções que são implicitamente diegéticas, pois não vemos a fonte sonora exatamente. O “*Cue* nº 16” acompanha a chegada na tribo, em uma composição com percussão e uma melodia no oboé e na flauta, que tem uma inclinação para tradições musicais do oriente médio, por meio das escalas e intervalos. Já o “*Cue* nº 17” é ouvido durante o tempo que eles estão na tribo, pois um coro canta uma passagem de caráter ritualístico ao fundo, como se estivesse fora do plano visual da câmera, mas no mesmo ambiente.

Por fim, também existem casos de inserções musicais étnicas claramente extra-diegéticas: o “*Cue* nº 14” é uma improvisação de percussão solo utilizada para gerar tensão à sequência que Karen está vulnerável com o macaco; o “*Cue* nº 26” tem um caráter oriental, para representar o *flashback* que se passa na China; e o “*Cue* nº 35”,

usado para acompanhar uma sequência de sexo grupal, apresenta uma sonoridade tradicional de banda de pifes, mas estilizada com instrumentos modernos.

Baião

Uma marca importante dessa trilha musical é o recorrente uso de figurações rítmicas de baião, normalmente executados em ostinato pela percussão ou pelo contrabaixo. Dentre as inserções musicais que contém elementos desse gênero, mesmo que de forma estilizada, podemos citar os *cues* nº 1, 5, 7, 11, 13, 16, 22, 35, 37, 42. Em alguns deles o uso é muito explícito, com marcações claras, e outros o ritmo é mais implícito. Seguem abaixo alguns exemplos retirados das partituras que ilustram esses padrões rítmicos de baião.



Exemplo 115 – Trecho do “Cue nº 1” (*Africa Erotica*).

Musical notation for Strings, Bass, and Perc. The notation is divided into three staves. The top staff is labeled 'Strings' and contains a rhythmic pattern of quarter notes with slurs. The middle staff is labeled 'Bass' and contains a rhythmic pattern of quarter notes with slurs. The bottom staff is labeled 'Perc.' and contains a rhythmic pattern of quarter notes with slurs. A box labeled 'A' is positioned above the first measure of the Strings staff.

Exemplo 116 – Trecho do “Cue nº 7” (*Africa Erotica*).

Musical notation for Bass. The notation is on a single staff. It begins with a box labeled 'A' above the first measure. The first measure contains a quarter note with a slur, followed by a quarter note with a slur, and then a quarter note with a slur. The second measure contains a quarter note with a slur, followed by a quarter note with a slur, and then a quarter note with a slur. The pattern repeats in the third measure. The notation is marked with 'pizz.' above the first measure and 'p' below the first measure.

Exemplo 117 – Trecho do “Cue nº 11” (*Africa Erotica*).

Exemplo 118 – Trecho do “Cue nº 13” (*Africa Erotica*).

3.3.3.3 – Processos harmônico-melódicos

Ostinatos

Um dos tipos de ostinato mais usados na trilha musical é formado por linhas rápidas de fusas ou quiálteras de semicolcheia. Essas frases melódicas são utilizadas sempre nos violinos, como texturas de acompanhamento sobrepostas à linhas melódicas principais formadas por valores rítmicos menores. Exemplos dessa técnica podem ser encontrados nos *cues* nº 1, 18, 19, 40 e 41. No “Cue nº 1” o seguinte padrão de dois compassos é repetido quatro vezes:

Exemplo 119 – Trecho do “Cue nº 1” (*Africa Erotica*).

No “Cue nº 18”, essa estrutura se repete por cinco compassos, mudando conforme a harmonia, mas mantendo a mesma disposição do perfil melódico:

Exemplo 120 – Trecho do “Cue nº 18” (*Africa Erotica*).

Já no “Cue nº 19”, o padrão é repetido por dez compassos ininterruptamente, se adaptando à harmonia apenas em um dos compassos, se mantendo exatamente igual em todos os outros:



Exemplo 121 – Trecho do “Cue nº 19” (*Africa Erotica*).

Em outros casos, padrões rítmicos em ostinato são dispostos na região grave, especialmente no contrabaixo e no tímpano, servindo como base para o desenvolvimento composicional. Dentre as inserções musicais com ostinatos no contrabaixo podemos ressaltar os *cues* nº 5, 7, 10, 11, 37; e no tímpano, os *cues* nº 12, 18, 38. Obviamente as linhas de percussão, especialmente as que dialogam com gêneros de música popular, apresentam inúmeros ostinatos rítmicos que persistem por muitos compassos, mas eles não se enquadram no mesmo tipo de categoria, pois apresentam outro viés de estruturação musical a partir dos gêneros específicos.

Harmonia tonal expandida

O “Cue nº 1” é um dos mais interessantes harmonicamente, pois utiliza diversas técnicas modernas de encadeamento e *voicings*. Logo no começo da composição, já no compasso três, é inserida uma textura nos metais e cordas com muitos *clusters* de segunda maior e segunda menor. O trecho sugere um acorde de Fá dominante suspenso com um choque entre terça maior e quarta justa, além da décima terceira menor e nona menor na melodia dobrada por trombone e violoncelo, que caminham paralelamente em intervalos de terça, quarta e quinta (resultando em uma sonoridade modal).

Trumpet in B \flat

Trombones

Strings

Percussion 1

Percussion 2

Prato

mf

f

mp

Exemplo 122 – Trecho do “Cue nº 1” (*Africa Erotica*).

A seção E do “Cue nº 1” apresenta uma cadência harmonicamente interessante. Um ostinato repete os acordes de D $^{\circ}7$ e Emaj7(9,13) que os direciona para a seção D, em Mi \flat maior. Logo, o D $^{\circ}7$ funciona como um substituto do dominante (B \flat 7) e o Emaj7(9,13) como um empréstimo modal vindo do frígio (\flat II). Ambos os acordes “pedem” uma resolução em E \flat , um tonalmente e outro modalmente.

B \flat Tpt.

Tbns.

Strings

Perc. 1

Perc. 2

Caixa

Cow bell

Bumbo

f

mp

f

mp

f

mp

f

D

Exemplo 123 – Trecho do “Cue nº 1” (*Africa Erotica*).

3.3.3.4 – Considerações finais

Como pôde ser observado, a montagem do filme é um pouco confusa, com alguns planos dispostos de modo aparentemente aleatório ou com pouca relação direta com a progressão linear da história. Em geral, todos os “desvios” da narrativa são sequências sexuais inseridas aparentemente ao acaso, muitas delas não tendo nenhuma ligação com o roteiro (como por exemplo nenhum personagem em comum). Contudo, é possível perceber em algumas delas conexões que podem ser justificadas como lembranças. Por exemplo a sequência de estupro quando Karen, a personagem principal, está contando sobre sua experiência para Robert. Nesse caso, não é a mesma atriz que protagoniza a ação em *flashback*, mas uma atriz com um fenótipo similar. Uma especulação possível é de que tenha existido um conflito no sentido de os atores não aceitarem realizar as cenas sexuais, e a opção encontrada pelo diretor tenha sido a de utilizar outros atores e inserir as filmagens de maneira mais metafórica e menos literal.

A música, neste contexto narrativo não linear, tem papel fundamental em muitos momentos, atuando como um elemento unificador e amarrando as sequências de maneira mais fluida e natural, por meio da recorrência motívica e de instrumentação. Entretanto, em uma sequência específica, quando ocorre uma longa cena de sexo grupal, a música, ao contrário, é o elemento mais fragmentado da narrativa. A montagem musical é cortada diversas vezes enquanto o plano imagético continua linear. Entretanto, é interessante notar que é exatamente nesse momento que são utilizadas as composições e fonogramas de Hareton Salvaini. Aparentemente, a inserção das composições de Salvaini se deu somente na já mencionada segunda edição do filme, feita em 1977 ou 1978. Sendo assim, o diretor utilizou os fonogramas disponíveis da trilha musical de seu filme mais recente, lançado em 1976: *The Awakening of Annie* ou *Annie, a Virgem de Saint-Tropez*. Isso pode explicar o uso e a característica da montagem musical feita para curiosa sequência.

É interessante que alguns trechos de composições da trilha musical de *Love in the Pacific* foram reaproveitados em *Africa Erotica*. Especificamente três músicas foram reutilizadas: “But What is Love” nos *cues* nº 23, 25 e 33; “Bubu” no “*Cue* nº 30”; e “When You Find the Love You Dream of” no “*Cue* nº 32”. Em algumas das inserções (*cues* nº 23, 25 e 30) são utilizados exatamente os mesmos fonogramas do disco de *Love in the Pacific*, as faixas de áudio foram apenas recortadas e montadas na faixa sonora do filme. Contudo, em duas das inserções (*cues* nº 32 e 33) as faixas são somente baseadas

nas músicas de *Love in the Pacific*, sem utilizar as mesmas gravações. Isso pode sugerir que essas inserções foram compostas especialmente para *Africa Erotica* utilizando os temas como referência, ou que esses *cues* podem ter sido utilizados no primeiro filme e apenas não foram para o disco, que é a única fonte musical disponível como referência no momento. O “*Cue* nº 32” desenvolve um motivo do tema principal de *Love in the Pacific* (“When You Find the Love You Dream of”), mas de forma bem diferente; e o “*Cue* nº 33” é um arranjo similar ao de “But What is Love”, porém com diferenças muito significativas na estrutura, andamento e instrumentação.

Tanto os filmes quanto as trilhas musicais de *Love in the Pacific* e *Africa Erotica* apresentam características que podem ser relacionadas com o conceito de “exotização” cultural. Quando produções audiovisuais apresentam elementos estereotipados de culturas não hegemônicas para a indústria (como africanas e orientais), isso acaba reforçando o senso comum dos espectadores, que são influenciados por essas referências.

O mundo do entretenimento americano é uma indústria multibilionária que tem um impacto enorme nas percepções em todo o hemisfério ocidental. Produtores de filme e música sempre foram fascinados com o exótico (DAVIS, 2008: 49, tradução nossa)¹⁴⁷.

¹⁴⁷ The American entertainment world is a multibillion-dollar industry that has an enormous impact on perceptions throughout the Western hemisphere. Film and musical producers have always been fascinated with the exotic (DAVIS, 2008: 49).

3.4 – *Final Justice*



Figura 10 – Encarte/capa do filme *Final Justice*.

O roteiro do filme mostra o xerife Thomas Jefferson Geronimo III e sua relação com Joseph Palermo, um mafioso italiano que assassinou o parceiro de Geronimo em sua frente. Logo no início da produção o xerife consegue capturar o criminoso nos Estados Unidos, em seguida ambos embarcam para a Europa, com o objetivo de deportá-lo e entregar o caso para as autoridades italianas. Contudo, aliados de Palermo conseguem desviar o avião para Malta, pequeno arquipélago localizado no Mar Mediterrâneo, e ele acaba escapando. Geronimo se vê então em uma caça a seu ex-prisioneiro enquanto enfrenta resistência dos policiais locais. Entre clubes de *strip-tease*, carnavais de rua e portos, o longa *Final Justice* acaba perpassando por muitos *clichés*: perseguições e duelos, diálogos repetitivos, mulheres gratuitamente seminuas e uma montagem relativamente truncada.

3.4.1 – Considerações iniciais

Os créditos iniciais do filme informam que a música da produção foi criada por David Bell, que compôs vários trechos instrumentais que dialogam de maneira bem

próxima com as trilhas musicais clássicas do gênero suspense/policial. Os créditos finais listam as canções e composições adicionais: "The Sound of Justice", de David Bell; "You Better Run" e "Look at me Dancin' ", de Bill Scott; e "Carnival Music", de Moacir Santos. A música atribuída a Santos nesse filme veio a se tornar a composição "Samba Di Amante", gravada e lançada duas décadas depois no disco *Choros & Alegria*, de 2005.

É notável como a forma e a estrutura da música de Moacir na trilha musical de *Final Justice* são muito parecidas com as do disco, apresentando divergências apenas no arranjo. Mas vale lembrar que o arranjo do disco *Choros & Alegria* é uma adaptação de Mario Adnet a partir do estilo composicional de Santos. Em ambos os casos, as músicas têm como base de suas paletas sonoras uma sessão de percussão com um toque "carnavalesco", um naipe de sopros e vozes.

Na trilha musical são ouvidas linhas vocais do próprio Moacir Santos e de um coro feminino, e essa sonoridade vocal tem grande importância na música, predominando sobre as frases de sopros em muitos momentos. Já no disco, o arranjo valoriza mais os metais e madeiras, com inserções de voz solo masculina, também de Moacir. Outra consideração interessante é que a música no filme apresenta alguns trechos com letra em português e outros apenas vocalizados. Já a opção de Moacir e Adnet na versão de 2005 foi a de usar apenas vocalizes, abdicando totalmente dos trechos com letra. A título de informação, segue a transcrição do único verso da letra cantada na trilha musical, repetida algumas vezes:

Veja só que prazer
Olha bem para lá
Se requebra pra ver
Depois quebra pra lá

3.4.2 – A música de *Final Justice*

Quatro inserções musicais da composição de Moacir Santos são ouvidas ao longo do filme, elas servem basicamente para ambientar as sequências em que os personagens estão em meio à multidão durante um desfile de Carnaval nas ruas de Malta. Durante todas essas sequências, vemos o xerife Thomas Jefferson Geronimo III em sua busca pelo mafioso italiano Joseph Palermo, com a ajuda de uma mulher local que o guia pela cidade. Dessa forma, podemos dizer que as inserções musicais são percebidas pelo espectador de forma diegética, como se ambientassem de fato a festa de rua. Contudo, ela

pode ser categorizada como “falsa-diegética” ou implicitamente diegética, pois foi inserida posteriormente às imagens.

Na primeira aparição da música, em vinte e dois minutos e trinta e sete segundos, Geronimo está em um quarto de hotel e a mulher que está ajudando-o na busca comenta sobre o desfile de Carnaval. Nesse exato momento a música é iniciada com pouco volume, de forma a evidenciar que está ocorrendo em outro ambiente, mais distante. Na sequência seguinte eles olham pela janela e veem uma multidão nas ruas em uma grande festa popular, nesse momento o volume da trilha musical aumenta, dando a impressão de que a música estaria de fato sendo tocada no desfile.

A segunda aparição ocorre logo em seguida, aos vinte e três minutos e vinte e seis segundos, quando ambos descem até a rua onde está acontecendo o evento público. Simultaneamente à música composta por Moacir é possível ouvir uma inserção musical de sonoridade "misteriosa" (composta por David Bell). As duas músicas são sobrepostas de forma não sincrônica, dividindo a faixa sonora em dois planos auditivos distintos.

A terceira aparição ocorre aos vinte e seis minutos e quatorze segundos, quando vemos novamente os dois personagens na rua. A música de Moacir retorna sozinha, sem a presença da outra camada musical simultânea, o que torna seus elementos composicionais mais inteligíveis, apesar de ser uma inserção muito curta.

Já na quarta e última aparição do trecho, em trinta e oito minutos e quarenta e quatro segundos, vemos novamente os personagens nas ruas conversando sobre meios de encontrar Palermo. A música é iniciada quando eles perguntam sobre o mafioso para algumas prostitutas da cidade. Novamente, uma inserção musical de "suspense" se sobrepõe à música de Santos, e ambas continuam simultaneamente ao longo de toda a próxima sequência, sendo ressaltadas individualmente em momentos intercalados. Ao longo dessas sequências, diversos homens estão à espreita, observando sorratamente o xerife e sua ajudante. Assim que os protagonistas percebem que estão sendo vigiados, um grande confronto acontece e eles acabam matando todos esses homens aliados ao criminoso.

Apesar de ser dividida em quatro inserções diferentes ao longo do filme, o fonograma da música de Moacir Santos para *Final Justice* pôde ser encontrado em uma gravação completa sem interrupções, a partir da qual os trechos foram cortados e montados no filme. Essa faixa nos foi fornecida por Mario Adnet, que teve acesso à essa

gravação por meio de uma fita cassete no início dos anos 2000. Em entrevista, Adnet comenta que naquele momento ele não sabia que se tratava da gravação presente na trilha musical do filme, e a utilizou como referência para fazer sua adaptação do arranjo para o já citado disco *Choros & Alegria*. A transcrição em notação musical e a análise a seguir foram feitas baseadas nessa faixa completa, e não nos *cues* individuais. O motivo dessa abordagem se deu por conta do acesso à um material mais coerente musicalmente, sem cortes abruptos de montagem audiovisual; e principalmente porque seria mais adequado para se ouvir todos os detalhes e realizar a transcrição, já que na trilha sonora diversos outros sons são sobrepostos à faixa musical.

A composição é dividida em onze seções formais, que serão brevemente descritas e analisadas a seguir, baseadas em parâmetros harmônicos, melódicos e de arranjo. Contudo, de uma forma geral, pode-se dizer que os perfis melódicos são estruturados por meio da repetição de motivos em sequência e a harmonia permeia o sistema tonal, especialmente o campo harmônico maior. A base rítmico-harmônica que sustenta a composição é formada por percussão (pandeiro, caixa, agogô e tamborim), contrabaixo e piano elétrico. Essa instrumentação e seus padrões rítmicos são constantes e duram toda a obra. Já as linhas melódicas se alternam em uma instrumentação mista de voz masculina solista, coro feminino, saxofone tenor, saxofone barítono, xilofone, clarinete e piano.

A parte A tem a melodia dobrada em oitavas pela voz masculina, piano e xilofone (instrumento que não será retomado em nenhuma outra parte do arranjo). Estruturada em Fá maior, a seção utiliza apenas os acordes F e C7 (I e V), com um baixo pedal no quinto grau (dó), resultando em uma sonoridade suspensa e caracterizando-o como um trecho introdutório.

A $\text{♩} = 120$

mf

Male Voice (Moacir Santos)
O ru á bam bu e ra o ru e bam bu a ra o ru a bam bu e ra o ru e bam bu

Xylophone
mp

Electric Piano
mf

Bass
mf

Pandeiro
mf

Snare
Variando acentos
mf

Exemplo 124 –Trecho da parte A de “Samba di Amante” (*Final Justice*).

Na seção B a melodia é executada por uma dobra de saxofone tenor, saxofone barítono e piano. Ainda em Fá maior, utiliza apenas os acordes F D7 Gm C7 (I V/ii ii V).

B

T. Sax
mf

B. Sax
mf

E. Pno.
23

Bass
23

Pandeiro
23

Snare
23

Agogô
Tamborim
mp

Exemplo 125 –Trecho da parte B de “Samba di Amante” (*Final Justice*).

A parte C muda o padrão melódico de motivos em sequência que vinha se estabelecendo e, além disso, adiciona uma segunda melodia simultânea. Os saxofones dobram uma linha melódica mais movimentada e o piano executa um contracanto (vale notar que o motivo dessa linha de piano será reaproveitado posteriormente com maior importância no arranjo). A seção continua em Fá maior, mas agora acrescentando alguns acordes fora do campo harmônico, como um E \flat m7 e duas sequências de ii V (Dm7 G7 e B \flat m7 E \flat 7) que não encontram uma resolução tradicional.

The image shows a musical score for a jazz ensemble. It includes parts for Tenor Saxophone (T. Sax), Baritone Saxophone (B. Sax), Electric Piano (E. Pno.), Bass, Pandeiro, Snare, and Agogô Tamborim. The score is in F major and starts at measure 30, marked with a 'C' in a box. The piano part features a complex harmonic structure with chords like E \flat m7 and ii V sequences. The saxophones play a melodic line, and the percussion provides a rhythmic accompaniment.

Exemplo 126 – Trecho da parte C de “Samba di Amante” (*Final Justice*).

As duas próximas seções formais são repetições literais: D é idêntica a B, bem como E é igual a A. Já na parte F, o coro feminino é ouvido pela primeira vez, dobrando a melodia com um clarinete na região aguda. A harmonia do trecho ainda está em Fá maior, mas é iniciada pelo quarto grau (B \flat). A cadência que se repete duas vezes é: B \flat Gm C7 F Dm Gm C7 F (IV ii V I vi ii V I). No final da segunda repetição um A7 é ouvido, sugerindo uma modulação.

102

Fem Choir

sô que pra-zer o-lha bem pa-ra lá Se re-que-bra pra ver De-pois que-bra pra lá.

B♭ Cl.

T. Sax

B. Sax

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô
Tamborim

Exemplo 127 – Trecho da parte F de “Samba di Amante” (*Final Justice*).

Contudo, essa modulação não acontece, e o A7 é sustentado por mais três compassos ao longo da parte G, que funciona como uma ponte (por ser mais curta, não ter uma melodia reconhecível e pelo padrão harmônico peculiar em relação ao resto da música). Depois do A7 o mesmo acorde dominante é executado um tom e meio acima, C7, para preparar o retorno à tonalidade predominante de Fá maior.

Exemplo 128 – Trecho da parte G de “Samba di Amante” (*Final Justice*).

As duas próximas seções formais também são repetições literais de partes anteriores: H é igual a B, e I repete a parte C. A progressão final de I (B♭m Eb7), que na parte C não encontrava resolução, dessa vez concretiza a modulação para Lá♭ maior¹⁴⁸. A melodia é executada pela voz masculina e pelo saxofone tenor, que permeiam uma harmonização bastante movimentada, com a seguinte progressão básica: Ab6 Cm B♭m Eb7 Ab6 Ab7 D♭maj7 G♭7 Cm B♭m7 Eb7 Ab6 (I iii ii V I V/IV IV ♭VIII iii ii V I). Além disso, também são utilizados os seguintes acordes de passagem: Bm, Am e Bdim todos resolvendo em B♭m, por resoluções cromáticas descendente e ascendente.

¹⁴⁸ É interessante que, de certa forma, o acorde A7 da seção G agora é justificado, pois ele seria um subV da tonalidade de Lá♭ maior.

J

Male Voice (MS) *p* *mf*
 Pa ro pa__ pa ro__ pa pa ro pa__ pi di pa__ Gue ro pa__ di ro__ pa gue ro pa__ di i da__

T. Sax

E. Pno. *141* A \flat 6 Cm7 Bm7 B \flat m7 Am7 B \flat m7 E \flat 7 A \flat 6

Bass *141*

Pandeiro *141*

Snare *141*

Agogô Tamborim *141*

Exemplo 129 – Trecho da parte J de “Samba di Amante” (*Final Justice*).

A última parte da música (K) tem a melodia principal sempre executada pelo coro feminino, com eventuais dobras da voz masculina e contracantos do saxofone tenor ao final das frases vocais. O movimento harmônico diminui, utilizado apenas os acordes A \flat e Fm (I e vi), dando um sabor mais modal ao trecho. As linhas se repetem diversas vezes e a faixa é encerrada com um *fade out* longo.

204

Fem Choir

Male Voice (MS)

T. Sax

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

la la - iá la la - iá la la - iá La - ia

la la du la la di ia la lo

Ab⁹ Fm7 Ab⁹ Fm7 Ab⁹ Fm7 Ab⁹

Exemplo 130 – Trecho da parte K de “Samba di Amante” (*Final Justice*).

3.4.3 – Considerações sobre a trilha musical de *Final Justice*

Nos subcapítulos 3.2.3 e 3.3.3, de considerações gerais sobre as trilhas musicais dos filmes *Love in the Pacific* e *Africa Erotica*, foram utilizados como base três parâmetros de análise comuns: recorrência temática, orquestração/arranjo e processos harmônico-melódicos. O uso desses parâmetros fez sentido para auxiliar no entendimento das duas produções pois aglutinam elementos das diversas inserções. Levando isso em conta, não foi possível utilizá-los novamente para abordar a trilha musical de *Final Justice* pelo fato de que sua trilha musical apresenta apenas uma composição de Moacir Santos, apesar de estar dividida em quatro *cues* diferentes.

A música de Moacir dentro da trilha sonora do filme disputa espaço com diálogos, ruídos diegéticos e os *cues* do compositor principal, David Bell. Esse “conflito” acaba comprometendo sua inteligibilidade, tornando a escuta e entendimento mais difíceis por parte do espectador. Apesar dessas inserções serem bastante pontuais e ocuparem pouco espaço temporal na produção, sua análise se mostrou importante para a pesquisa, pois adiciona à bibliografia mais um exemplo da música de Santos composta para um trabalho audiovisual que viria a figurar em seus discos posteriores. Considerando

que diversas inserções de trilhas musicais compostas por ele no período brasileiro encontraram uso posterior em sua obra fonográfica.

3.5 – *Mission: Impossible*

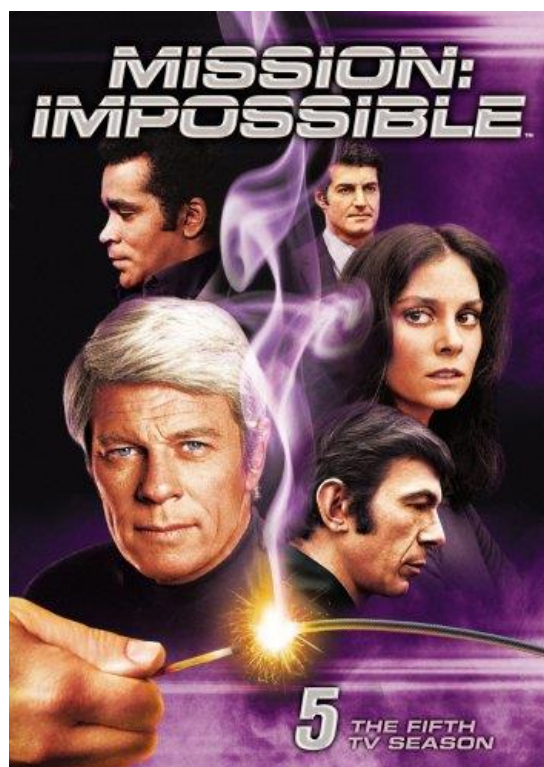


Figura 11 – Encarte/capa da quinta temporada da série *Mission: Impossible*, exibida entre 1970 e 1971.

Mission: Impossible é a única produção não creditada de Moacir Santos que conta com um subcapítulo específico na tese, pois é também a única produção que se têm indícios mais concretos (e alguns especulativos) de sua atuação como *ghostwriter*. Sendo assim, se faz necessário compreender os dados apresentados aqui de maneira cautelosa, de modo a evitar novas especulações com pouco fundamento.

Em geral, os roteiros dos episódios das sete temporadas da série apresentam similaridades recorrentes. Por exemplo, um homem entra em uma loja de antiguidades – ou um cinema antigo, ou uma cabine telefônica – e discretamente recebe uma fita, que se autodestrói após a descrição dos detalhes de sua missão secreta. A série mostra os agentes secretos da Impossible Missions Force (IMF) em missões literalmente impossíveis, geralmente em locais distantes e exóticos, em plena Guerra Fria, sempre lançando mão de estratégias complexas, invasões e disfarces. Com sua premissa criativa,

a série se tornou um marco na época, tão famosa que ganhou um *revival* nos anos 1980¹⁴⁹ – e, mais recentemente, uma franquia de filmes de grande sucesso comercial, protagonizados por Tom Cruise. Tão famoso quanto a série, o tema principal, em 5 por 4, se tornou um sucesso global, imediatamente reconhecível.

Ao longo dos sete anos de existência da produção, diversos profissionais atuaram rotativamente nos mais variados cargos. A título de exemplo, Paul Krasny (1935-2001), John Llewellyn Moxey (1925-), Reza Badiyi (1929-2011) e Barry Crane (1927-1985), foram diretores; Bruce Geller (1930-1978), Bruce Lansbury (1930-2017) e Barry Crane compartilharam a produção; Bruce Geller, Arthur Weiss (1912-1980), Jackson Gillis (1916-2010) e Marc Norman (1941-) foram roteiristas; Dan Carlin, Kenyon Hopkins (1912-1983) e Leith Stevens (1909-1970) atuaram como editores e/ou supervisores musicais; e um grande número de compositores foi responsável por diferentes episódios. A tabela a seguir organiza cronologicamente os nomes de todos os compositores que receberam crédito na série, de forma a termos uma ideia mais concreta dos créditos musicais.

TEMPORADA 1		
EPISÓDIO	COMPOSITOR/REGENTE	TEMA MUSICAL
1. "Pilot"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
2. "Memory"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
3. "Operation Rogosh"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
4. "Old Man Out: Part 1"	Walter Scharf	Lalo Schifrin
5. "Old Man Out: Part 2"	Walter Scharf	Lalo Schifrin
6. "Odds on Evil"	Gerald Fried	Lalo Schifrin
7. "Wheels"	Jack Urbont	Lalo Schifrin
8. "The Ransom"	Walter Scharf	Lalo Schifrin
9. "A Spool There Was"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
10. "The Carriers"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
11. "Zubrovnik's Ghost"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
12. "Fakeout"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
13. "Elena"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
14. "The Short Tail Spy"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
15. "The Legacy"	-	Lalo Schifrin
16. "The Reluctant Dragon"	-	Lalo Schifrin
17. "The Frame"	-	Lalo Schifrin

¹⁴⁹ O *remake* teve apenas duas temporadas, produzidas pela Paramount e exibidas pela CBS entre 1988 e 1990. A série apresentou alguns roteiros originais, mas muitos foram adaptados a partir dos roteiros da produção dos anos 1960.

18. "The Trial"	-	Lalo Schifrin
19. "The Diamond"	-	Lalo Schifrin
20. "The Legend"	-	Lalo Schifrin
21. "Snowball in Hell"	-	Lalo Schifrin
22. "The Confession"	-	Lalo Schifrin
23. "Action!"	-	Lalo Schifrin
24. "The Train"	-	Lalo Schifrin
25. "Shock"	-	Lalo Schifrin
26. "A Cube of Sugar"	Don Ellis	Lalo Schifrin
27. "The Traitor"	-	Lalo Schifrin
28. "The Psychic"	-	Lalo Schifrin
TEMPORADA 2		
EPISÓDIO	COMPOSITOR/REGENTE	TEMA MUSICAL
1. "The Widow"	Gerald Fried	Lalo Schifrin
2. "Trek"	Gerald Fried	Lalo Schifrin
3. "The Survivors"	Walter Scharf	Lalo Schifrin
4. "The Bank"	Walter Scharf	Lalo Schifrin
5. "The Slave: Part 1"	Robert Drasnin	Lalo Schifrin
6. "The Slave: Part 2"	Robert Drasnin	Lalo Schifrin
7. "Operation Heart"	Gerald Fried	Lalo Schifrin
8. "The Money Machine"	-	Lalo Schifrin
9. "The Seal"	-	Lalo Schifrin
10. "Charity"	-	Lalo Schifrin
11. "The Council: Part 1"	Jerry Fielding	Lalo Schifrin
12. "The Council: Part 2"	Jerry Fielding	Lalo Schifrin
13. "The Astrologer"	-	Lalo Schifrin
14. "Echo of Yesterday"	-	Lalo Schifrin
15. "The Photographer"	-	Lalo Schifrin
16. "The Spy"	-	Lalo Schifrin
17. "A Game of Chess"	-	Lalo Schifrin
18. "The Emerald"	-	Lalo Schifrin
19. "The Condemned"	-	Lalo Schifrin
20. "The Counterfeiter"	-	Lalo Schifrin
21. "The Town"	-	Lalo Schifrin
22. "The Killing"	-	Lalo Schifrin
23. "The Phoenix"	-	Lalo Schifrin
24. "Trial by Fury"	-	Lalo Schifrin
25. "Recovery"	-	Lalo Schifrin
TEMPORADA 3		
EPISÓDIO	COMPOSITOR/REGENTE	TEMA MUSICAL
1. "The Heir Apparent"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
2. "The Contender: Part 1"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
3. "The Contender: Part 2"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
4. "The Mercenaries"	Robert Drasnin	Lalo Schifrin
5. "The Execution"	Jerry Fielding	Lalo Schifrin

6. "The Cardinal"	Jerry Fielding	Lalo Schifrin
7. "The Elixir"	-	Lalo Schifrin
8. "The Diplomat"	Gerald Fried	Lalo Schifrin
9. "The Play"	Robert Drasnin	Lalo Schifrin
10. "The Bargain"	-	Lalo Schifrin
11. "The Freeze"	-	Lalo Schifrin
12. "The Exchange"	Jerry Fielding	Lalo Schifrin
13. "The Mind of Stefan Miklos"	Richard Markowitz	Lalo Schifrin
14. "The Test Case"	-	Lalo Schifrin
15. "The System"	-	Lalo Schifrin
16. "The Glass Cage"	-	Lalo Schifrin
17. "Doomsday"	-	Lalo Schifrin
18. "Live Bait"	Richard Markowitz	Lalo Schifrin
19. "The Bunker: Part 1"	Richard Markowitz	Lalo Schifrin
20. "The Bunker: Part 2"	Richard Markowitz	Lalo Schifrin
21. "Nitro"	-	Lalo Schifrin
22. "Nicole"	-	Lalo Schifrin
23. "The Vault"	-	Lalo Schifrin
24. "Illusion"	- ¹⁵⁰	Lalo Schifrin
25. "The Interrogator"	-	Lalo Schifrin
TEMPORADA 4		
EPISÓDIO	COMPOSITOR/REGENTE	TEMA MUSICAL
1. "The Code"	Gerald Fried	Lalo Schifrin
2. "The Numbers Game"	Richard Markowitz	Lalo Schifrin
3. "The Controllers: Part 1"	Jerry Fielding	Lalo Schifrin
4. "The Controllers: Part 2"	Jerry Fielding	Lalo Schifrin
5. "Fool's Gold"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
6. "Commandante"	Richard Hazard	Lalo Schifrin
7. "Submarine"	-	Lalo Schifrin
8. "Mastermind"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
9. "Robot"	Richard Markowitz	Lalo Schifrin
10. "The Double Circle"	-	Lalo Schifrin
11. "The Brothers"	-	Lalo Schifrin
12. "Time Bomb"	-	Lalo Schifrin
13. "The Amnesiac"	-	Lalo Schifrin
14. "The Falcon: Part 1"	Richard Markowitz	Lalo Schifrin
15. "The Falcon: Part 2"	Richard Markowitz	Lalo Schifrin
16. "The Falcon: Part 3"	Richard Markowitz	Lalo Schifrin
17. "Chico"	-	Lalo Schifrin
18. "Gitano"	-	Lalo Schifrin
19. "Phantoms"	-	Lalo Schifrin

¹⁵⁰ Apesar de não creditar nenhum compositor, constam nos créditos finais desse episódio as seguintes músicas: "Buy my Glass of Wine", letra de Bruce Geller; "The Lady 'Bove the Bar", música de Lalo Schifrin; "Ten Tiny Toes", letra de Bruce Geller e música de Herschel Burke Gilbert e Rudy Schragar; Arranjos de Marl Yong. Esse tipo de crédito detalhado não é encontrado em nenhum outro episódio de nenhuma outra temporada.

20. "Terror"	-	Lalo Schifrin
21. "Lover's Knot"	-	Lalo Schifrin
22. "Orpheus"	-	Lalo Schifrin
23. "The Crane"	-	Lalo Schifrin
24. "Death Squad"	-	Lalo Schifrin
25. "The Choice"	-	Lalo Schifrin
26. "The Martyr"	-	Lalo Schifrin
TEMPORADA 5		
EPISÓDIO	COMPOSITOR/REGENTE	TEMA MUSICAL
1. "The Killer"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
2. "Flip Side"	Benny Golson	Lalo Schifrin
3. "The Innocent"	Harry Geller	Lalo Schifrin
4. "Homecoming"	Robert Prince	Lalo Schifrin
5. "Flight"	-	Lalo Schifrin
6. "My Friend, My Enemy"	Robert Drasnin	Lalo Schifrin
7. "Butterfly"	Robert Drasnin	Lalo Schifrin
8. "Decoy"	-	Lalo Schifrin
9. "The Amateur"	-	Lalo Schifrin
10. "Hunted"	-	Lalo Schifrin
11. "The Rebel"	Hugo Montenegro	Lalo Schifrin
12. "Squeeze Play"	-	Lalo Schifrin
13. "The Hostage"	-	Lalo Schifrin
14. "Takeover"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
15. "Cat's Paw"	-	Lalo Schifrin
16. "The Missile"	-	Lalo Schifrin
17. "The Field"	-	Lalo Schifrin
18. "Blast"	-	Lalo Schifrin
19. "The Catafalque"	-	Lalo Schifrin
20. "Kitara"	Richard Hazard	Lalo Schifrin
21. "A Ghost Story"	Benny Golson	Lalo Schifrin
22. "The Party"	-	Lalo Schifrin
23. "The Merchant"	-	Lalo Schifrin
TEMPORADA 6		
EPISÓDIO	COMPOSITOR/REGENTE	TEMA MUSICAL
1. "Blind"	Benny Golson	Lalo Schifrin
2. "Encore"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
3. "The Tram"	-	Lalo Schifrin
4. "Mindbend"	Robert Prince	Lalo Schifrin
5. "Shape-Up"	-	Lalo Schifrin
6. "The Miracle"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
7. "Encounter"	-	Lalo Schifrin
8. "Underwater"	-	Lalo Schifrin
9. "Invasion"	-	Lalo Schifrin
10. "Blues"	Benny Golson	Lalo Schifrin
11. "The Visitors"	George Romanis	Lalo Schifrin

12. "Nerves"	Robert Drasnin	Lalo Schifrin
13. "Run for the Money"	Robert Drasnin	Lalo Schifrin
14. "The Connection"	-	Lalo Schifrin
15. "The Bride"	Richard Hazard	Lalo Schifrin
16. "Stone Pillow"	-	Lalo Schifrin
17. "Image"	-	Lalo Schifrin
18. "Committed"	-	Lalo Schifrin
19. "Bag Woman"	-	Lalo Schifrin
20. "Double Dead"	-	Lalo Schifrin
21. "Casino"	-	Lalo Schifrin
22. "Trapped"	-	Lalo Schifrin
TEMPORADA 7		
EPISÓDIO	COMPOSITOR/REGENTE	TEMA MUSICAL
1. "Break!"	-	Lalo Schifrin
2. "Two Thousand"	-	Lalo Schifrin
3. "The Deal"	-	Lalo Schifrin
4. "Leona"	-	Lalo Schifrin
5. "TOD-5"	-	Lalo Schifrin
6. "Cocaine"	-	Lalo Schifrin
7. "Underground"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
8. "Movie"	-	Lalo Schifrin
9. "Hit"	-	Lalo Schifrin
10. "Ultimatum"	Duane Tatro	Lalo Schifrin
11. "Kidnap"	-	Lalo Schifrin
12. "Crack-Up"	-	Lalo Schifrin
13. "The Puppet"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
14. "Incarnate"	-	Lalo Schifrin
15. "Boomerang"	-	Lalo Schifrin
16. "The Question"	-	Lalo Schifrin
17. "The Fountain"	-	Lalo Schifrin
18. "The Fighter"	Lalo Schifrin	Lalo Schifrin
19. "Speed"	-	Lalo Schifrin
20. "The Pendulum"	-	Lalo Schifrin
21. "The Western"	-	Lalo Schifrin
22. "Imitation"	-	Lalo Schifrin

Tabela 2 – Indicativo de compositores creditados em todos os episódios das sete temporadas da série *Mission: Impossible*.

A creditação ao tema principal da série, de autoria de Lalo Schifrin, aparece nos créditos finais em 100% dos episódios, mesmo quando nenhum músico é creditado como compositor e regente especificamente. Nessas ocasiões, quando não se

credita nenhum compositor, fica implícita a utilização de *stock music*¹⁵¹, ou seja, músicas catalogadas e previamente gravadas. Donnelly (2005) cita um exemplo que ajuda a compreender esse processo:

Mission: Impossible (1966-1973, Desilu/Paramount) teve uma trilha musical inicial composta por Lalo Schifrin, que depois foi reutilizada em blocos em episódios posteriores. Por exemplo, a inserção musical de “The Plot” foi usada em sequências de ação em todos os episódios, delineando a tensão musical que acompanha o time enquanto lutava contra o tempo para cumprir a missão. A repetição da música em cada episódio sucessivo delineou a estrutura repetitiva do formato da série, quando ações similares apareceriam aproximadamente no mesmo momento em cada episódio, com exatamente o mesmo acompanhamento musical (DONNELLY, 2005: 119, tradução nossa)¹⁵².

Thomas Rucki (2010) escreveu um artigo para a revista *Film Score Monthly* intitulado “Stock Music on *Mission: Impossible* Season 7”. Nesse trabalho, o autor apresenta dados detalhados de quantas vezes alguma composição aparece em diferentes episódios, inclusive citando em quais deles cada uma pode ser encontrada. Ele comenta que, na sétima temporada, os supervisores musicais utilizaram *cues* da terceira, quinta e sexta temporadas. Rucki (2010) afirma que a sétima temporada só teve duas trilhas musicais originais, para os episódios “Underground” (por Lalo Schifrin) e “Ultimatum” (por Duane Tatro), e todos os outros episódios apresentam *cues* reciclados. Trechos de “Underground” podem ser encontrados em 17 episódios, excetuando-se “Leona”, “Speed” e “Imitation”. Já “Ultimatum” têm trechos reaproveitados em 7 episódios: “Kidnap”, “The Puppet”, “Incarnate”, “Boomerang”, “The Fountain”, “The Pendulum” e “The Western” (RUCKI, 2010: 1).

¹⁵¹ O termo está associado a bancos ou bibliotecas de inserções musicais, catalogados pelos departamentos musicais das companhias cinematográficas. Esses bancos de música podem ser feitos especialmente para o uso corriqueiro em uma produção específica ou também pode ser mais abrangente, para toda uma gama de filmes e séries de gêneros similares. Hoje em dia o termo também é utilizado para denominar produtos vendidos por empresas especializadas no licenciamento de músicas para serem usadas comercialmente, ainda predominantemente em produções audiovisuais.

¹⁵² *Mission: Impossible* (1966-1973, Desilu/Paramount) had an initial score by Lalo Schifrin, which then was reused in blocks in later episodes. For example, “The Plot” cue was used for action sequences in each episode, providing the tension music that accompanied the team as they fought against time and detection in order to complete a mission. The repeated music in each successive episode underlined the repetitive structure of the series format, where similar action would appear at roughly the same time in each episode, with exactly the same musical accompaniment (DONNELLY, 2005: 119).

O uso de inserções musicais repetidas ou muito similares certamente barateava a produção, e era adequada para o formato repetitivo da narrativa da série. Entretanto, é sabido que o processo de utilizar trechos de *stock music* em vez de se compor especialmente para uma determinada produção é comum desde os primeiros anos do cinema, e foi apenas popularizado na era da televisão.

Tipicamente, o orçamento musical para programas de televisão representa uma fração muito pequena do orçamento. Em muitos casos, isso significou que os produtores foram forçados a usar *stock music*, derivada de bibliotecas musicais e compradas por minuto. Em outros casos, configurações musicais muito básicas tiveram que ser empregadas (DONNELLY, 2005: 112, tradução nossa)¹⁵³.

A tabela a seguir reúne os dados previamente apresentados de forma quantitativa, indicando o número de episódios creditados a cada compositor, organizados em ordem decrescente. Com esses dados, pode-se ter uma noção mais apurada de como se estruturou a trilha musical da série em relação à contratação de compositores, e suas implicações práticas.

COMPOSITOR	Nº DE EPISÓDIOS
EPISÓDIOS SEM CRÉDITO	100
Lalo Schifrin	21
Richard Markowitz	9
Robert Drasnin	8
Jerry Fielding	7
Gerald Fried	6
Walter Scharf	5
Benny Golson	4
Richard Hazard	3
Robert Prince	2
Don Ellis	1
Duane Tatro	1
George Romanis	1
Harry Geller	1
Hugo Montenegro	1
Jack Urbont	1
TOTAL DE EPISÓDIOS	171

Tabela 3 – Compositores creditados da série *Mission: Impossible*, indicando o número de episódios em que cada um atuou.

¹⁵³ Typically, the music budget for television programmes represents a very small portion of the overall budget. In many cases, this has meant that programme makers have been forced to use stock music, derived from music libraries and bought by the minute. In other cases, very basic musical set-ups would have to be employed (DONNELLY, 2005: 112)

3.5.1 – Considerações iniciais

É um senso comum que “com o avanço da televisão no início dos anos 1950, os filmes ganharam um sério competidor” (LARSEN, 2007: 150, tradução nossa)¹⁵⁴ em relação ao público. A maneira de se produzir as trilhas musicais tinha muitas similaridades, inclusive profissionais que atuavam nas duas indústrias simultaneamente. Entretanto, deve-se levar em conta que

enquanto alguns programas de televisão tiveram trilhas musicais feitas de maneira idêntica à de filmes, os menores valores de produções televisivas, atrelados às diferenças técnicas, ditaram que a música de televisão não deveria ser simplesmente música de cinema para uma tela pequena. (E não deveria ser analisada como se fosse apenas música de cinema) (DONNELLY, 2005: 112, tradução nossa)¹⁵⁵.

De maneira geral, a música de *Mission: Impossible* tem características bastante marcantes em todos os episódios, de forma a demarcar uma sonoridade recorrente. Por exemplo, a faixa sonora é sempre muito preenchida, podendo-se ouvir música na maior parte do tempo. Em diversos momentos a trilha musical atua paralelizando a ação fílmica, pontuando ritmicamente as cenas, procedimento que se aproxima do *mickeymousing*. A reiteração dos mesmos motivos, com variação apenas no arranjo, é uma marca da música do seriado, o que confere grande unidade ao conceito geral da obra. Como visto no capítulo 2.3, além de ser uma marca estética, a utilização constante dos mesmos temas era também uma obrigação legal acordada entre Lalo Schifrin, a produtora e todos os compositores que vieram a trabalhar na produção. Os instrumentos mais usados nas orquestrações são: sopros (usualmente valorizando metais e flautas), cordas, piano e percussão. A sonoridade resultante é uma intersecção entre gêneros de música popular como Jazz, Funk e Pop com o estilo orquestral vigente na música de cinema tradicional. Dependendo do episódio, a música também era usada para caracterizar geográfica e socialmente a ação, especialmente utilizando idiomatismos

¹⁵⁴ With the breakthrough of television in the early 1950s films gained a serious competitor (LARSEN, 2007: 150).

¹⁵⁵ While some television dramas have been scored in a manner identical to films, television’s lower production values, married to its technical differences, have dictated that television music should not be simply film music for a small screen. (It also should not be analyzed as if it were simply film music) (DONNELLY, 2005: 112).

culturais, como com a apropriação de instrumentos típicos ou até mesmo estruturas e *clichés* composicionais étnicos, como no exemplo de

(...) uma inserção musical de Lalo Schifrin (...) chamada ‘Danube Incident’. A inserção original utilizou um som bastante distinto do cimbalom Húngaro cigano (como um dulcimer martelado) e contrabaixo para delinear a exótica localização para *Mission: Impossible* (DONNELLY, 2005: 146, tradução nossa)¹⁵⁶.

Para manter as características musicais mencionadas acima e ainda cumprir com os prazos de lançamento, levando em conta que eram produzidos quase trinta episódios por ano, a trilha musical da série precisava de um alto nível de industrialização. Isso foi feito com a atribuição de compositores principais à episódios específicos, que poderiam coordenar uma equipe de orquestradores e/ou *ghostwriters* caso necessário. Um número relativamente grande de compositores cumpriram essa função, como visto anteriormente. Dessa forma, o processo fluía produtivamente, alinhado com as principais práticas de música para cinema e televisão do período.

3.5.2 – A música de *Mission: Impossible*

A partir da informação de que Moacir Santos teria trabalhado como *ghostwriter* para o compositor Benny Golson¹⁵⁷, que foi creditado em quatro episódios de *Mission: Impossible*, foi de interesse para a pesquisa analisar esses episódios de forma a tentar encontrar evidências desse trabalho. Tais evidências poderiam ser explícitas, no caso de serem encontrados perfis melódicos de composições de Santos; ou especulativos, valendo-se de comparações de estilo composicional, uso da instrumentação, dentre outros aspectos.

É necessário ressaltar novamente que essa informação sobre a contratação de Santos por Golson nos foi passada de maneira informal durante entrevistas coletadas, e sua fonte solicitou o anonimato. Considerando a situação, é notável que não podemos tomar essa afirmação como uma verdade absoluta. Por conseguinte, as análises feitas aqui

¹⁵⁶ (...) a Lalo Schifrin cue (...) called ‘Danube Incident’. The original cue used the very distinctive sound of the Hungarian gypsy cimbalom (like hammered dulcimer) and bass guitar to delineate exotic location for *Mission: Impossible* (DONNELLY, 2005: 146).

¹⁵⁷ Ver capítulo 2.3.

têm um caráter exploratório, de modo a tentar encontrar indícios que comprovem essa hipótese, apesar da pouca probabilidade de se encontrar fatos concretos. Por conta desse caráter mais abstrato, optou-se por não se transcrever em partitura as trilhas musicais dos estudos de caso, pois essa atividade demandaria uma dedicação e tempo incompatíveis com o alto grau especulativo que fundamenta o motivo das análises. As análises em si também são mais leves do que as presentes nos três subcapítulos anteriores, onde apenas as principais inserções musicais foram destacadas.

Os episódios estudados ao longo desse subcapítulo, todos com créditos musicais atribuídos a Golson, são: 1) “Flip Side”, 2º episódio da quinta temporada, exibido em 26 de setembro de 1970; 2) “A Ghost Story”, 21º episódio da quinta temporada, exibido em 27 de fevereiro de 1971; “Blind”, 1º episódio da sexta temporada, exibido em 18 de setembro de 1971; e “Blues”, 10º episódio da sexta temporada, exibido em 20 de novembro de 1971. A escolha desses episódios para os estudos de caso também se deu por conta da sugestão de fontes diversas de que Moacir Santos tenha trabalhado como *ghostwriter* em *Mission: Impossible* no ano de 1970. Como essa data é baseada em um dado especulativo, ela pode variar para mais ou menos, e por esse motivo é que os episódios da sexta temporada, produzidos em 1971, também entraram no escopo do capítulo.

Não foi considerado necessário que se fizesse uma análise descritiva detalhada de cada um desses quatro episódios, pois eles apresentam muitas similaridades em relação à sua organização. Visto isso, essa escolha foi feita de modo a evitar um conteúdo repetitivo e sem grande relevância para o tema central da pesquisa. Todos os pontos em comum das quatro trilhas musicais analisadas foram devidamente compilados em quatro categorias, contudo, alguns elementos específicos de interesse foram abordados anteriormente.

Em todos os episódios em questão, a equipe de agentes secretos da IMF precisa dismantelar algum tipo de esquema criminoso. Para isso, planos complexos são elaborados, em geral com algum dos integrantes se infiltrando com o objetivo de efetuar prisões em flagrante e/ou resolver casos misteriosos. Em grande parte dos episódios, “a trilha musical do músico de jazz Benny Golson tem influências minimalistas e de Funk,

com traços de rock psicodélico” (RUCKI, 2009: 1, tradução nossa)¹⁵⁸. Além de inserções orquestrais mais abstratas, com uma instrumentação variada e pouco usual, fugindo de padrões tonais ou modais. A maior característica da trilha musical dos episódios é o uso de um dos temas principais em inúmeras variações, conectando as inserções de forma coesa.

No caso de “A Ghost Story”, é interessante notar que mesmo com um compositor contratado especificamente para este episódio, ainda assim trechos de *stock music* foram utilizados em diversas passagens. Segundo RUCKI (2009), ele contém *cues* reaproveitados de outros episódios da mesma temporada. São eles:

- *Cue* de “Flip Side”, episódio 2
Em 11:37, quando os agentes invadem a propriedade
- *Cue* de “The Killer”, episódio 1
Em 12:20, quando quatro agentes entram no abrigo subterrâneo antibomba da casa
- *Cue* de “Takeover”, episódio 14
Em 13:37, quando Barney liga a luz do abrigo
Em 30:30, quando Willy arromba a tranca da porta do sótão
Em 47:54, durante o desfecho do episódio na escadaria da casa
- *Cue* de “Kitara”, episódio 20
Em 31:30, quando Willy implanta a foto de Dana na estante de partitura e espirra poeira por cima

A estrutura organizacional das trilhas musicais da série segue um padrão bastante similar em todos os episódios estudados. Pode-se dizer que eles tinham uma “receita” bem clara de como deveriam ser estruturados, e os compositores tinham que a seguir com pouca liberdade para criar. Basicamente, são ouvidas apenas quatro categorias de inserções musicais:

1) “Tema principal I” (“tema da missão cumprida”)

Esse é o famoso tema em 5 por 4 que é a marca musical da série (bem como de toda a franquia posterior), e sem dúvida é a composição mais lembrada pelo público. O tema é utilizado em absolutamente todos os créditos iniciais e finais dos 171 episódios, no arranjo de Lalo Schifrin, e muito provavelmente sempre com o mesmo

¹⁵⁸ Jazz musician Benny Golson's score is minimalistic and funk oriented with hip psyche rock shades (RUCKI, 2009: 1).

fonograma. Em alguns poucos momentos esse tema é usado dentro das inserções musicais ao longo dos episódios, mas pode-se dizer que seu uso se restringe basicamente à abertura e ao fechamento de cada história. Em entrevista¹⁵⁹, Schifrin (2015), se referiu à essa composição como o “tema da missão cumprida”, fazendo uma alusão à sua utilização nos créditos finais, logo após a resolução da narrativa, trazendo uma sensação de completude ao espectador.

2) “Tema principal II” (“tema da missão impossível”)

Ainda segundo Schifrin, esse sim seria o real “tema da missão impossível”, pois é ele que propriamente acompanha a ação narrativa ao longo dos episódios. O tema é composto pela escala Dom-Dim, ou o segundo modo de transposição limitada de Olivier Messiaen, como comentado em mais detalhes no capítulo 2.3. Diferentemente do “tema principal I”, que é sempre apresentado durante os créditos com o mesmo arranjo, esse tema apresenta incontáveis variações, mesmo dentro de um mesmo episódio. Os compositores que trabalharam na série tiveram que dispor de criatividade para criar novas texturas e gerar interesse no ouvinte utilizando um material musical limitado. Normalmente esse tema é utilizado quando vemos algum dos agentes da IMF em ações relevantes para a missão em questão, acompanhando sua resolução por meio de maior ou menor dramaticidade musical. No que concerne aos arranjos, muita variedade é encontrada, são ouvidos desde instrumentos solo que apenas citam trechos da melodia, até arranjos mais densos, eventualmente com levadas de Funk, Pop ou Jazz. É marcante a presença constante de uma caixa marcial em muitos momentos, conferindo uma sonoridade paramilitar às inserções.

A trilha sonora de *Mission: Impossible* é um grande exercício de estilo no campo da música militar, apenas preste atenção às diversas variações executadas por Schifrin e todos os compositores que reinterpretaram o motivo chamado “The Plot” inúmeras vezes (RUCKI, 2009: 1, tradução nossa)¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Ver apêndice.

¹⁶⁰ The *Mission: Impossible* soundtrack is a high exercise of style in the field of military music, just pay attention to the many martial variations executed by Schifrin himself and all its composers which reinterpret the motif called "The Plot" over and over (RUCKI, 2009: 1).

3) *Cues* de suspense

Fora as inúmeras variações do “tema principal II”, esta é outra categoria de inserções musicais extra-diegéticas que também é muito presente. Essas inserções são utilizadas geralmente para pontuar momentos específicos de tensão, auxiliando na indução do entendimento do espectador. Como contraste, esses *cues* são mais ouvidos acompanhando sequências da ação dos criminosos, ao passo que o “tema principal II” acompanha a ação dos agentes da IMF. Nessas inserções musicais pode-se dizer que os compositores tiveram mais liberdade para criar sem amarras temáticas, pois elas apresentam maior variedade de processos composicionais distintos. A única coisa que a maior parte delas compartilha é a sonoridade dissonante e difusa, conseqüentemente, mais misteriosa.

4) Música diegética

Por fim, as inserções musicais menos usuais são as estritamente diegéticas, que sempre servem a narrativa, dialogando com as cenas de forma direta e pontual. Alguns exemplos mais básicos são quando bandas ou músicos tocam em cena, ou uma música é reproduzida mecanicamente por um rádio, por exemplo, para ambientar festas ou eventos específicos. Em menor escala, também são encontradas inserções diegéticas que fazem parte integral da narrativa, como no caso da cantora que grava sua voz logo antes de ser assassinada e depois essa gravação é reproduzida em diferentes ocasiões ao longo do episódio “Blues”.

3.5.3 – Considerações sobre a trilha musical de *Mission: Impossible*

Sobre a possível atuação de Moacir Santos nos episódios analisados, nada de específico se pôde notar. Nas suas trilhas musicais para o cinema brasileiro diversos materiais foram explicitamente utilizados em sua obra composicional posterior. Como a reutilização de perfis melódicos e outros elementos era uma prática relativamente recorrente em sua obra, existia uma possibilidade, ainda que remota, que ela fosse encontrada também em *Mission: Impossible*. Contudo, o tipo de compromisso que se estabelece como *ghostwriter* e/ou orquestrador é muito diferente em termos de liberdade de criação de um compositor principal de uma produção audiovisual. Especialmente considerando a lógica de produção específica da série em questão, que é muito fechada

em termos estéticos. Tanto a estrutura geral como o material composicional são rigorosamente limitados de forma a criar uma sonoridade de fácil reconhecimento do público. Sendo assim, a atuação específica de Moacir Santos como compositor fantasma fica ainda obscura, sabendo-se apenas em linhas gerais o tipo de trabalho que era realizado. Entretanto, fazendo uma analogia à um pensamento de Barthes (1988), não importa tanto assim descobrir o autor, ou os autores, de trechos específicos da trilha musical de *Mission: Impossible*, pois

uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu; não é de se admirar, por tanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor (BARTHES, 1988: 69).

É interessante que “o argumento de Barthes põe em xeque dois reinados, para ele indissociáveis: os reinados do autor e do crítico. Se encontrar o significado é o mesmo que desvendar a autoria, então devemos recusar a significação” (GAGLIARDI, 2010: 288).

EPÍLOGO

Não se pretendeu aqui esgotar o assunto sobre a produção de trilhas musicais de Moacir Santos, que ainda tem muitas nuances a se desvendar. Apesar disso, entende-se a responsabilidade que o trabalho carrega no que tange a compilar e reunir informações até então dispersas em diversas fontes, e o que significa abordar temas tão delicados, complexos e pouco documentados. Como um objetivo comum de qualquer pesquisa acadêmica, espera-se que as questões aqui levantadas sirvam de estímulo e abram caminho para que próximos pesquisadores possam chegar mais longe, e que possam vislumbrar discussões até então não imaginadas, ampliando cada vez mais o entendimento da obra de desse compositor ímpar.

De maneira geral, o trabalho se mostrou relevante especialmente pelo fato de que Santos ainda é pouco lembrado como compositor de música de cinema tanto por pesquisadores de música, quanto por pesquisadores de música de cinema. Mesmo fora da academia, seu legado como compositor de trilhas musicais ainda é pouco conhecido por profissionais da área, que geralmente se surpreendem quando descobrem a vasta produção do compositor.

Essa pesquisa de doutorado pode ser considerada como uma complementação e extensão da dissertação de mestrado que a precedeu, pois avança em relação ao escopo temporal das obras abordadas. Juntas, as duas pesquisas contemplam toda a produção de trilhas musicais de Moacir Santos, em ambos seus períodos: brasileiro e norte-americano. Por ser ainda um tema pouco documentado em pesquisas anteriores, optou-se por um viés mais historiográfico, priorizando o levantamento de materiais e fontes primárias importantes. Além disso, considera-se que o trabalho de transcrições musicais em partitura foi crucial para resgatar essas obras e disponibiliza-las em um formato mais acessível. Por conseguinte, os dados apresentados são fruto de uma longa reflexão sobre a recepção dessas trilhas musicais, levando-se em conta a trajetória pessoal e profissional de Santos, o funcionamento da indústria audiovisual e as relações com aspectos de estruturação e organização social pertinentes ao estudo.

É possível dizer que Santos tem uma “impressão digital” muito característica em suas composições, especialmente no que concerne à sua obra discográfica. Sobre essa amalgamação de materiais e procedimentos musicais diversos, Dias comenta que,

com as informações sobre as novas tendências composicionais agregadas à sua tarimba como arranjador e compositor de trilhas sonoras no campo da indústria musical, Moacir Santos realizou, em sua própria obra, uma espécie de acordo entre os códigos da música popular – que na maior parte das vezes se serve do tonalismo e do modalismo como principais suportes melo-harmônicos – e os da música atonal e seriais, no que diz respeito à planificação desse material e à utilização dos choques intervalares. Junte-se a isso a consciente estilização do material rítmico afro-brasileiro, tratando como base nos mesmos princípios de organização e variação de motivos utilizados nos planos melódico e harmônico (DIAS, 2014: 97-98).

Se considerarmos sua produção para o cinema brasileiro na primeira metade dos anos 1960, fica claro que Santos desenvolveu, de uma forma prática, sua própria linguagem musical. Contudo, grande parte da sonoridade das trilhas musicais do período norte-americano é bem diferente do que normalmente se reconhece como o estilo composicional de Moacir Santos, considerando seus principais discos como referência. Nessas produções audiovisuais, seu processo composicional flertou mais com o jazz e estilos de música orquestral. Apesar disso, a linguagem da música brasileira está presente em alguns momentos importantes, como em alguns *cues* de *Love in the Pacific* e *Africa Erotica*, e na sua composição para *Final Justice*. Uma característica que se mantém comum em grande parte de sua carreira é o fato das progressões harmônicas não terem tanta atividade rítmica, com muitos momentos explicitamente modais. A principal referência para essa sonoridade é certamente o disco *Coisas* e seu repertório após esse álbum seminal que pode ser considerado como um divisor de águas em sua carreira. Para que se possa relacionar as trilhas musicais norte-americanas de Santos com sua obra, é de grande interesse pensar em sua produção como arranjador no período da Rádio Nacional, portanto, pré-*Coisas*. Isso porque nesse período Moacir trabalhava com uma instrumentação e material musical mais semelhantes aos utilizados nas trilhas musicais do período norte-americano.

Uma observação importante é que Moacir reutilizou uma boa parte do material composicional presente em suas trilhas musicais do cinema brasileiro em seus discos posteriores. Por exemplo, "Jequié" já aparece em *Seara Vermelha*; "Coisa nº 5 / Nanã", "Coisa nº 4", "Mãe Iracema" e "Coisa nº 9" em *Ganga Zumba*; "Bluishmen" em

Os Fuzis; e "Coisa nº 2", "Coisa nº 8" e "Paraíso" em *O Beijo*¹⁶¹. Contudo, elementos das trilhas musicais de Santos nos EUA não foram tão reutilizados em sua obra posterior, ou pelo menos não de maneira tão clara e perceptível. O único exemplo disso é a música composta para o filme *Final Justice*, em 1985, que foi rearranjada vinte anos depois e incluída no álbum *Choros & Alegria*, de 2005, com o nome de "Samba di Amante".

Considerando a combinação de vários aspectos, como a inserção comercial, a relevância artística e a carga de historicidade das produções audiovisuais nas quais Santos foi compositor musical, é possível perceber uma diferença de representatividade entre seus períodos de atuação. No início dos anos 1960, em sua produção no período brasileiro, Moacir atuou em filmes que vieram a ter uma maior repercussão na comunidade artística, além de alguns terem alcançado considerável sucesso comercial para os padrões da época. Já no período norte-americano, suas produções creditadas tiveram pouca repercussão artística e limitada inserção comercial. É possível entender esse panorama pensando na posição social conquistada por Moacir Santos perante a comunidade artística brasileira no início da década de 1960, que resultou em melhores oportunidades de trabalho. Conseqüentemente, por conta de dificuldades no processo de inserção profissional após a migração, suas produções do período norte-americano não foram tão relevantes para sua carreira de uma maneira mais ampla, tanto que caíram em um certo esquecimento por parte do próprio compositor. Entretanto, vale ressaltar que isso não significou que suas composições musicais e suas respectivas relações dramático-narrativas tenham sido menos importantes ao longo de sua obra para as indústrias audiovisuais.

Como já comentado no prólogo da presente tese, a publicação do site Trilhas Musicais de Moacir Santos¹⁶², apoiado pelo RUMOS Itaú Cultural, foi um marco importante após a finalização da pesquisa de mestrado do autor. Compilando os principais resultados de forma objetiva e clara em um formato compreensível ao público em geral, tornando o conteúdo acessível fora do ambiente acadêmico no qual ele foi concebido. Em um futuro próximo, é de grande interesse que os novos resultados encontrados nesta pesquisa de doutorado também possam ser acrescentados ao site do projeto, de forma a

¹⁶¹ O capítulo 1.1 apresenta uma tabela detalhada com todas essas músicas, indicando o álbum no qual elas se encontram e seus respectivos anos de lançamento.

¹⁶² <http://www.trilhasmoacirsantos.com.br/> ou <http://www.moacirsantosfilmscores.com/>

torná-lo a maior referência existente desta produção, e com uma linguagem e apresentação acessíveis.

Sobre novos projetos que contribuam para a continuação do resgate da obra de Moacir, podemos citar a urgente necessidade de se organizar seu arquivo pessoal, armazenado pela família Santos em Pasadena, Califórnia. O arquivo inclui manuscritos, cadernos, partituras, livros anotados, fotografias, LPs, CDs, e vários artefatos adquiridos ao longo de sua vida, assim como instrumentos musicais. A maior parte das partituras manuscritas de Santos, bem como os filmes que ele compôs a trilha musical, não foram digitalizados. Permanecendo apenas na sua forma analógica, esses trabalhos correm grande risco de perda ou danos. Além disso, a localização e condição atual do arquivo torna difícil, para não dizer impossível, o acesso de possíveis pesquisadores, pelo fato da maioria deles viver no Brasil. A família Santos é muito amigável e recebe bem pedidos individuais, entretanto, eles não permitem que pesquisadores analisem livremente o material. Normalmente, Moacir Santos Jr. providencia cópias de textos e arquivos que ele considera importantes dependendo do que é solicitado, mas esse procedimento não é a melhor opção, pois ele limita drasticamente o escopo da pesquisa conduzida no local.

O procedimento padrão de Santos Jr. é totalmente compreensível, pois permitir que pessoas interfiram no arquivo livremente pode causar imensuráveis dificuldades em manter a organização e conservação dos itens. Esse procedimento certamente será temporário e continuará apenas até a família encontrar um projeto de arquivo confiável e que efetivamente proteja esses pertences históricos. Esse hipotético projeto de resgate terá que ser capaz de lidar com todo o material da forma adequada: digitalizando, catalogando, arquivando em condições ideais, disponibilizando acesso virtual, e, se eventualmente possível, organizando exposições. Algo dessa magnitude não só serviria para aliviar a pressão que a família atualmente sofre, pelo risco que esse material corre ao não ser devidamente conservado, mas também tornaria disponível uma imensurável quantidade de dados e informações preciosas, ampliando ainda mais o alcance da obra de Moacir Santos.

Como já comentado no prólogo, desde o início dos anos 2000, vários passos foram dados para preservar e disseminar a música de Santos. É notável que o lançamento dos álbuns *Ouro Negro* e *Choros & Alegria*, além dos três *songbooks*, colocou sua música no repertório de músicos jovens. Como resultado dessas iniciativas, diversos grupos musicais, especialmente do Brasil e Estados Unidos, começaram a tocar

composições de Santos regularmente, e um número considerável de bandas foram fundadas especialmente em homenagem ao músico. Conseqüentemente, também ocorreu um grande despertar no interesse de sua obra musical por parte de diversos pesquisadores acadêmicos, com a defesa de pelo menos uma dezena de teses, dissertações e monografias, além da publicação de um livro. Nesse sentido, o já mencionado site Trilhas Musicais de Moacir Santos, com resultados da pesquisa do autor dessa tese, faz parte desse contínuo processo de resgate.

Enquanto o arquivo não estiver realmente disponível, pesquisadores serão desnecessariamente impedidos de atingir suas metas. Exemplos claros foram vividos ao longo da presente pesquisa, por exemplo: incontáveis inserções musicais foram transcritas desde 2012, e uma grande parte delas possui uma instrumentação razoavelmente densa. As partituras originais, tanto rascunhos manuscritos quanto possíveis edições podem até estar guardadas na casa da família Santos na Califórnia, mas como o acesso ainda é restrito, as transcrições foram realizadas de ouvido. Isso significa que incontáveis horas podem ter sido gastas desnecessariamente nesse processo, e que não foi possível checar detalhes composicionais e de notação com os originais de Santos. Ter esse material disponível poderia significar uma maior compreensão de seu processo composicional, mesmo que por meio de rascunhos, versões preliminares e correções.

Durante a fase de transcrição das trilhas musicais do período brasileiro, entre 2012 e 2014, a pesquisadora Andrea Ernest Dias concedeu uma cópia de um caderno de rascunhos de Moacir Santos a que ela teve acesso durante sua pesquisa de campo na Califórnia. Dentre todos os esboços de melodias e indicações de composições, foram encontradas importantes anotações em partitura de duas produções realizadas no Brasil no início dos anos 1960: *Ganga Zumba* e *Seara Vermelha*. Essas anotações contêm perfis melódicos de algumas inserções das trilhas musicais, direções para orquestrações e até mesmo um roteiro com ideias textuais para a trilha musical de *Os Fuzis*. Reproduções desse caderno podem ser encontradas na dissertação de mestrado do autor¹⁶³.

Outro exemplo é o caso do raro LP lançado na Itália com a trilha musical de *Love in the Pacific*. O disco foi comprado pela internet de uma pequena loja na Inglaterra, especializada em trilhas musicais de filmes antigos, e foi particularmente desafiador encontrar essa cópia por conta do já mencionado erro de digitação no crédito

¹⁶³ BONETTI, 2014.

de Moacir, que aparece no encarte como Moarin Santos. O filme é considerado perdido, sem nenhuma cópia analógica ou digital disponível, logo, depois de tantos anos procurando por alguma pista sobre a atuação de Moacir nessa produção, encontrar esse LP foi um grande avanço para a pesquisa. Quando essa descoberta foi compartilhada com Moacir Santos Jr., ele acabou encontrando o mesmo disco no arquivo de seu pai, cópia que nenhum dos principais pesquisadores tinha ciência até o momento.

Por fim, durante a pesquisa de campo realizada entre 2015 e 2016 na Califórnia, foi possível encontrar um rolo com o trailer do filme *Love in the Pacific* no Academy Film Archive, em Hollywood. Essa cópia não estava incluída na base de dados online da instituição, e só foi encontrada visitando a locação pessoalmente por meio de agendamento telefônico. Como já mencionado, não foi possível realizar uma cópia digital desse trailer por conta das exorbitantes taxas cobradas. O financiamento dessa digitalização será importante em um futuro projeto de arquivo que viabilize que todos esses materiais sejam agrupados em um mesmo local, acessível ao público.

Considerando tudo isso, não há dúvidas que o arquivo de Moacir Santos precisa ser urgentemente digitalizado, catalogado e disponibilizado antes que algum item possa sofrer danos irreparáveis. Contudo, um dos maiores desafios é a distância geográfica que separa a residência da família de uma mais provável fonte de financiamento no Brasil, fato que apresenta desafios e levanta questões sobre seu futuro.

Existem algumas soluções para essa questão. Uma delas seria transferir todo o material para a biblioteca de uma universidade. Nesse caso, a instituição acadêmica precisaria providenciar a locação física, entretanto os recursos humanos para a organização poderiam ser financiados por um projeto de pesquisa tanto no Brasil como nos Estados Unidos. Prováveis financiadores poderiam ser fundações de apoio à pesquisa como a FAPESP, Fulbright ou outras organizações similares. Esse suporte financeiro poderia ser na forma de uma bolsa de pós-doutorado, por exemplo, onde o pesquisador realizaria a catalogação como parte de sua pesquisa.

Outra forma de atingir essa meta, em opções fora do ambiente acadêmico, seria ter o apoio de alguma fundação cultural brasileira, pública ou privada, como o Itaú Cultural, Instituto Moreira Salles, Funarte, ProAC-SP, entre outras. Alternativamente, fundações norte-americanas similares poderiam fornecer ajuda similar, como Americans for the Arts, California Arts Council, California Community Foundation, entre outras.

Cada uma dessas instituições prevê diferentes tipos de financiamento para projetos artísticos e centros artísticos comunitários por meio de inscrições online periódicas.

A melhor localização possível para a concretização desse arquivo seria na região de Los Angeles, pois reduziria os custos e riscos relativos ao eventual transporte dos itens e, adicionalmente, os manteria próximo da família Santos. Se digitalizados e disponibilizados em uma plataforma online, a barreira geográfica não seria mais um problema para pesquisadores e entusiastas brasileiros. O Consulado-Geral do Brasil em Los Angeles, que atua ativamente em diversas questões culturais na cidade, poderia possivelmente ajudar um projeto dessa magnitude. O departamento cultural do consulado sedia um programa de rádio, o *Brazilian Hour*, e promove uma série de concertos musicais, exposições de filmes e atividades de artistas brasileiros, tanto visitantes quanto residentes nos Estados Unidos. Visto isso, o consulado poderia assumir um papel importante tanto auxiliando com eventuais questões burocráticas, quanto divulgando e sediando eventos relacionados.

Uma vez que o projeto estivesse em curso, seria interessante que se contratasse um arquivista e/ou bibliotecário para auxiliar na correta organização de todo o conteúdo do arquivo. O processo de catalogação precisa estar afinado com as principais práticas desenvolvidas recentemente na área¹⁶⁴, e um profissional especializado seria de grande ajuda.

Se o arquivo não puder ser absorvido por um acervo de grande porte (como por exemplo a já mencionada biblioteca universitária), existe a opção de se estruturar uma locação dedicada exclusivamente à Moacir Santos. Existem algumas bibliotecas, arquivos e centros de documentação que são dedicados à obra de um único compositor, como o *Beethoven-Archiv* em Bonn (Alemanha); a *Bibliotheca Mozartiana* em Salzburg (Áustria); o *Britten-Pears Library* em Aldeburgh (Reino Unido); o *Centre de Documentation Claude Debussy* em Paris (França); e o *New York Bartók Archive* (Estados Unidos) (THACKER, 1990: 297). Pode-se perceber que na maioria dos casos os compositores são mundialmente reconhecidos, e os custos operacionais de tal empreitada poderiam inviabilizar essa opção. Nesse caso em particular, seria necessária uma fonte de fomento a longo prazo de um possível patrocinador, ou o lugar obrigatoriamente

¹⁶⁴ Um bom exemplo é o trabalho “Not Just Sheet Music: Describing Print and Manuscript Music in Archives and Special Collections”, de Cuervo and Harbeson (2011), que descreve exemplos de como descrever adequadamente tanto manuscritos quanto partituras editadas nos atuais padrões.

precisaria gerar fundos por meio de serviços e/ou apoio da comunidade em que estivesse inserido.

Em um artigo sobre colaboração comunitária em arquivos, Vallier (2010) demonstra três projetos nos quais foi coordenador. Em seus exemplos, os membros da comunidade também eram seus objetos de estudo, por meio de pontos de vista étnicos e geográficos. As pessoas eram parceiras na produção, gravação e catalogação de suas próprias performances musicais. Obviamente que esse não é o caso de Santos, mas é possível fazer aproximações de que “essas parcerias, (...), tornam essas coleções, junto com os arquivos e bibliotecas que as abrigam, mais significativas, relevantes e resilientes” (VALLIER, 2010: 39, tradução nossa)¹⁶⁵. No caso de Moacir Santos, é possível vislumbrar interessantes interações entre a comunidade e instituição em duas maneiras: por meio de atividades voltadas para a comunidade, como aulas de música, palestras, debates, workshops, simpósios, exposições, audições públicas de álbuns, exposições de filmes, entre outras; bem como com a gravação e exibição de depoimentos audiovisuais de antigos parceiros, alunos e amigos, assim como de pesquisadores e entusiastas que visitarem o local. Como Vallier aponta, “(...) arquivos, (...), precisam ser vistos como ambientes que geram conhecimento e não apenas um lugar onde são estocados” (VALLIER, 2010: 39, tradução nossa)¹⁶⁶. Vale ressaltar que nos projetos coordenados por ele os membros da comunidade permaneceram engajados mesmo quando o financiamento já tinha terminado.

Em contraponto à ideia de um arquivo dedicado a apenas um compositor, uma possibilidade oposta seria a de combinar esforços com outros pesquisadores em um projeto maior, que amalgamasse mais compositores brasileiros que vivem ou viveram nos Estados Unidos. Desse modo, múltiplas possibilidades seriam abertas e o público em potencial seria ainda mais amplo. Alguns exemplos de músicos brasileiros que viveram, ou ainda vivem, no país e que poderiam integrar esse grande projeto de arquivo são: Laurindo de Almeida, Sergio Mendes, Dori Caymmi, etc.

O resultado ideal para esse arquivo seria ter o material guardado no sistema de bibliotecas da UCLA ou em alguma das setenta e três filiais da Los Angeles

¹⁶⁵ such partnerships, (...), make these collections, along with the archives and libraries that cradle them, more meaningful, relevant, and resilient (VALLIER, 2010: 39).

¹⁶⁶ (...) archives, (...), must be viewed as sites of knowledge production and not merely as storehouses of knowledge (VALLIER, 2010: 39).

Public Library. Se algum desses lugares aceitar receber um projeto de pesquisa que use suas instalações, um estudante de pós-graduação ou um pesquisador de pós-doutorado, financiados por uma fundação de pesquisa, poderiam trabalhar por um período no processo de catalogação. Apesar de ser uma situação hipotética, é uma solução viável e que pode ser colocada em prática em um futuro próximo.

A obra musical de Moacir Santos ainda está apenas começando a ser devidamente estudada e analisada na academia, e isso se deve parcialmente ao limitado acesso a seu arquivo. A pesquisa de sua vida e carreira é fundamental para o estudo da música popular brasileira, da música do Cinema Novo, do papel de *ghostwriters* em produções audiovisuais, dentre tantas outras coisas, e importantes informações estão sendo perdidas enquanto seu arquivo ainda não se encontra devidamente disponível.

Visto isso, esse trabalho se propôs a completar uma pequena lacuna no resgate da obra desse compositor tão importante para a cultura brasileira. Sua vida e obra se misturam em um complexo panorama ainda cheio de pontos a serem devidamente estudados. Parafraseando Andrea Ernest Dias na apresentação de seu livro, espero que esse trabalho “possa despertar a atenção para a riqueza da obra de Moacir Santos, ainda cheia de ‘mistérios’ a revelar” (DIAS, 2014: 22).

Na obra do Maestro, o primitivo encontra o futuro. O ontem, o amanhã. Não se pode perder nada que nasce dessa mente privilegiada, desse ser tão amado, dessa pureza sem limites, acertadamente resumida pelo nosso poetinha [Vinicius de Moraes]: “não és um só, és tantos” (MELO, 2005: 14).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LIVROS

AROM, Simha. *African Polyphony & Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*; traduzido por Martin Thom, Barbara Tuckett e Raymond Boyd. New York: Cambridge University Press, 1991.

BAKER, Fred. *Movie People, at work in the business of film*. New York: The Douglas Book Corporation, 1972.

BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. Paris: Seuil, 1967.

_____. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953.

_____. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. in: *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

BESERRA, Bernadete. *Brasileiros nos Estados Unidos: Hollywood e outros sonhos*. Fortaleza/São Paulo/Santa Cruz: Eds. UFC/UNISC/HUCITEC, 2005.

CARRASCO, Ney. *Syghkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CHION, Michel. *Audio-vision - sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

_____. *La musique au cinema*. Paris: Fayard, 1995.

CLAUSSEN, Detlev. *Theodor W. Adorno: One Last Genius*. / Traduzido por Rodney Livingstone. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

COOK, N. *Analyzing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

DARBY, Willian; DU BOIS, Jack. *American Film Music: Major composers, Techniques, Trends, 1915-1990*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 1990.

DESJARDINS, Christian. *Inside Film Music: Composers speak*. Los Angeles: Silman-James Press, 2006.

DIAS, Andrea Ernest. *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

DONNELLY, K. J. *The spectre of sound: music in film and television*. London: Cromwell Press, 2005.

- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do drama*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Critical discourse analysis*. Londres: Longman, 1995.
- _____. *Analyzing discourse: textual analysis for social research*. Londres: Routledge, 2003.
- FAULKNER, Robert R. *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry*. Chicago: Aldine Atherton, 1971.
- _____. *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick, NJ: Transactional Books, 1983.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies – Narrative film music*. Londres: London, Bfl, 1987.
- GOZA, Franklin. *Brazilian Immigration to North America*. The International Migration Review, vol. 28, no. 1, 1994, pp. 136–152.
- GUERRINI Jr., Irineu. *A música no cinema brasileiro: Os inovadores anos sessenta*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema* [tradução: Magda Lopes]. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2009.
- KALINAK, Kathryn Marie. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Londres: The University of Wisconsin Press, 1992.
- KARLIN, Fred. *Listening to movies: the film lover's guide to film music*. New York: Schimer Books, 1994.
- LARSEN, Peter. *Film music*. London: Reaktion Books, 2007.
- LIMBACHER, James L. *Film Music: from violins to video*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1974.
- _____. *Keeping Score: Film Music 1972-1979*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1981.
- LYON, Elizabeth. *National directory of editors & writers for hire: freelance business, proofreading, copy, technical, literary editors and writers plus book doctors, ghostwriters, consultants & writing coaches*. New York: M. Evans and Company, Inc., 2005.
- MARGOLIS, Maxine L. *Little Brazil: An Ethnography of Brazilian Immigrants in New York City*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- MÁXIMO, João. *A música do cinema: os 100 primeiros anos*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MICHELL, John; SCHEALER, John. *Who wrote Shakespeare?* New York, NY: Thames and Hudson, 1996.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão*. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da Televisão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

PRENDERGAST, Roy. *Film music: a neglected art*. New York: Norton. 1992.

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

SCHIFRIN, Lalo. *Mission Impossible: My Life in Music*. Maryland: The Scarecrow Press Inc., 2008.

SCHOENBAUM, Samuel. *Shakespeare's Lives*. Oxford, OX: Oxford University Press, 1991.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. *Esculpir o tempo* [tradução: Jefferson Luiz Camargo]. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. 1998

- TESES E DISSERTAÇÕES

ACCIOLY, Maria Inês de Araujo Jorge. *Ghost Writer: o autor à sombra*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação de Mestrado. Minas Gerais: UFMG. 2007.

CARRASCO, Ney. *Trilha Musical - Música e articulação fílmica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1993.

DIAS, Andrea Ernest. *Mais “coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Tese de Doutorado. Bahia: UFBA, 2010.

FIGUEIREDO, Maurício Bortoloto da Costa. *Quem é o autor? O trabalho colaborativo e a questão autoral na produção industrializada de trilhas sonoras*. Relatório de Iniciação Científica. Campinas/SP: UNICAMP, 2014.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UniRio, 2007.

GOMES, João Marcelo Zanoni. *“Coisas” de Moacir Santos*. Dissertação de Mestrado. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2009.

MOTA, Kátia Maria S. *Imigrantes brasileiros nos Estados Unidos: trajetórias de identidades em situação de bilinguismo*. Tese de doutorado. Brown University: Providence, 1999.

PAIVA, Claudia Gomes. *Da (in)visibilidade na autoria: desvelando o ghost-writer do discurso parlamentar*. Tese de doutorado. Distrito Federal: UnB, 2010.

SCUDELER, Valéria Cristina. *A inserção de imigrantes brasileiros no mercado de trabalho dos EUA*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 1999.

VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, Seus Ritmos e Modos: "Coisas" do Ouro Negro*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UDESC. 2012.

- ARTIGOS E CAPÍTULOS DE LIVROS

AMARANTE, Fernanda Machado. *Direitos morais do autor e autonomia privada: os Ghost-writers e a indisponibilidade de paternidade da obra*. In: Revista do Curso de Direito. n. 165, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.unifacs.br/index.php/redu/article/view/3016>> Acesso em: 06 outubro 2016.

ANDERSON, Gillian B. Interview of Peter Bernstein. In: *Music and the Moving Image*. New York, New York: University of Illinois Press, 2013, Vo. 6, p. 31-43.

AUDISSINO, Emilio. *Émigrés and Hollywood Film Music: The Cases of Max Steiner's Casablanca and Erich Wolfgang Korngold's The Adventures of Robin Hood*, In: 12th International Conference "Da Ulisse a... In viaggio verso le terre felici" [From Ulysses To... Journeys to the Lands of Happiness], Imperia, Italy, 2011. p. 1-21.

BARBOUR, Virginia; CLARK, Jocalyn; JONES, Susan; NORTON, Melissa; SIMPSON, Paul; VEITCH, Emma. *Ghostwriting Revisited: New Perspectives but Few Solutions in Sight*. PLoS Med 8(8), 2011. Disponível em: <<http://journals.plos.org/plosmedicine/article?id=10.1371/journal.pmed.1001084>> Acesso em 18 outubro 2016.

BARONE, Mario. *The concept of musical grammar*. Music Analysis, Vol. 2, No. 2, 1983. p. 175-208

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERG, Charles Merrell. Cinema Sings the Blues. In: *Cinema Journal*, Vol. 17 No. 2, 1978. p. 1-12.

BERZAK, Yevgeni; REICHART, Roi & KATZ, Boris. *Reconstructing Native Language Typology from Foreign Language Usage*. Association for Computational Linguistics: Eighteenth Conference on Computational Language Learning. Baltimore, MD, 2014. Disponível em: <<http://people.csail.mit.edu/berzak/papers/W14-1603.pdf>> Acesso em: 10 setembro 2014.

BOYLE, James. *The Search for an Author: Shakespeare and the Framers*. 37 American University Law Review, 1988. p. 625-643.

BRAGA, Letícia J.; JOUET-PASTRÉ, Clemence. Introduction: interdisciplinary perspectives on becoming brazuca. In: Clemence Jouet-Pastré; Letícia J. Braga (Orgs). *Becoming Brazuca: Brazilian immigration to the United States*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008, p. 1-21.

BRIGHT, William. *Language and Music: Areas of Cooperation*. *Ethnomusicology*, Vol. 7, No. 1, 1963. p. 26-32

BURLINGAME, Jon. "Henry Mancini: The Television Music". *The Cue Sheet Journal*, s/l, v. 9, n. 2, s/d.

_____. "Lalo Schiffrin: An Appreciation". *The Cue Sheet Journal*, s/l, v. 17, n. 1, s/d.

CUERVO, Adriana P.; HARBESON, Eric J. Not Just Sheet Music: Describing Print and Manuscript Music in Archives and Special Collections. *Archival Issues*, 33(1), 41-55, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/doi:10.7282/T3Q81FR0>>

DAVIS, Darién J. Before we called this place home: precursors of the Brazilian community in the United States. In: Clemence Jouet-Pastré; Letícia J. Braga (Orgs). *Becoming Brazuca: Brazilian immigration to the United States*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008, p. 25-55.

DERSHOWTZ, Idan, KOPPEL, Moshe, AKIVA, Navot, & DERSHOWITZ, Nachum. *Computerized Source Criticism of Biblical Texts*. 2011. Disponível em: <<http://www.cs.tau.ac.il/~nachumd/papers/Computerized%20Source%20Criticism.pdf>> Acesso em: 18 outubro 2014.

EDE, Lisa. *The Concept of Authorship: An Historical Perspective*. In: 75th Annual Meeting of the National Council of Teachers of English, Philadelphia, PA, November 22-27, 1985. p. 1-12.

FELD, Steven. *Linguistic Models in Ethnomusicology*. *Ethnomusicology*, Vol. 18, No. 2, 1974. p. 197-217

FRY, Stephem. "The Film and Television Music of Henry Mancini: A Selective, Annotated Bibliography of the Literature". *The Cue Sheet Journal*, s/l, v. 9, n. 2, s/d.

_____. "The Henry Mancini Collection at UCLA". *The Cue Sheet Journal*, s/l, v. 9, n. 2, s/d.

GAGLIARDI, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 285-299, 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000200018&lng=en&nrm=iso>

GRIEGER, Maria Christina Anna. *Escritores-Fantasma e Comércio de Trabalhos Científicos na Internet: A ciência em risco*. In: Revista Associação Médica Brasileira. Ed. 53(3). 2007. p. 247-251.

HOSOI, Hisako; YAMAGATA, Takayuki; IKARASHI Yyuya, & FUJISAWA, Nobuyuki. *Visualization of Special Features in “The Tale of Genji” by Text Mining and Correspondence Analysis with Clustering*. *Journal of Flow Control, Measurement & Visualization*, 2(1), 2014. 10.4236/jfcmv.2014.21001.

MANCINI, Marc. The Sound Designer. In: Elisabeth Weis and John Belton. (Orgs.). *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 361-368.

MAZOYER, Robert. *Bulletin du CHTV*. CHTV, Bry-sur-Marne/França, n. 15, s/p. dec. 1986. Entrevista concedida a Catherine Grünblatt e Jérôme Bourdon.

MCCARTY, Clifford. “Henry Mancini’s Scores for Motion Pictures”. *The Cue Sheet Journal*, s/1, v. 8, n. 4, s/d.

MENEZES, Joaquim. Acontece em “Seara Vermelha”. *Jornal A Noite*, ano 52, p. 6, 10 out. 1963.

NATTIEZ, J.-J. *Reflexions sur le developpement de la semiologie musicale*. In: De la semiologie de la musique. Les cahiers du departement d’études litteraires, N° 10, chap. X. Montréal: Université du Québec à Montréal (UQAM), 1988.

_____. *Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais*. PER MUSI – Revista Acadêmica de Música - v. 9, 129 p, jan - jun, 2004.

NUNES, Aparecida Maria. *Receitas de Sedução nas Páginas Femininas de Clarice Lispector para O Diário da Noite*. IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa do XXVII INTERCOM. Porto Alegre, 2004.

PATTERSON, Michael; SADOFF, Ron. Interview of Patrick Russ. In: *Music and the Moving Image*. New York, New York: University of Illinois Press, 2013, Vo. 6, p. 25-30.

POWERS, Harold. *Language Models and Musical Analysis*. *Ethnomusicology*, Vol. 24, No. 1, 1980. p. 1-60

REGNIER, Thomas. *Comment, Could Shakespeare Think Like a Lawyer? How Inheritance Law Issues in Hamlet May Shed Light on the Authorship Question*. *University of Miami Law Review*, 57(377), 2003. p. 1-45.

ROSENTHAL, Jeffrey S.; and YOON, Albert H. Judicial Ghostwriting: Authorship on the Supreme Court. In: *Cornell Law Review*. Volume 96, Issue 6, 2011. Disponível em: <<http://scholarship.law.cornell.edu/clr/vol96/iss6/2>>. Acesso em: 10 março 2015.

SADOFF, Ron. Introduction. In: *Music and the Moving Image*. New York, New York: University of Illinois Press, 2013, Vo. 6, p. 23-25.

SANTOS, Moacir. In: Encarte do disco *Ouro negro*. São Paulo: MP,B, 2001. 2 CDs.

SCHARTZMAN, Roy. *Ethical and Theoretical Perspectives on an Ancient Art: The Predicament of Speechwriting*. In: Carolinas Communication Association convention, 2006, Charleston, SC.

SUÁREZ-OROZCO, Carola. *Prologue: the diasporic experience*. In: Clemence Jouet-Pastré; Letícia J. Braga (Orgs). *Becoming Brazuca: Brazilian immigration to the United States*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008, p. v-ix.

SUKMAN, Hugo. In: *Cancioneiro Moacir Santos, COISAS*. R Jan.: Jobim Music, 2005. p.17.

The Cue Sheet Journal. “Lalo Schifrin Honored by Film Music Society”. s/l, v. 17, n. 1, s/d.

The Cue Sheet Journal. “Lalo Schifrin: Career Highlights and Filmography”. s/l, v. 17, n. 1, s/d.

WARREN, James Perrin. *Whitman as Ghostwriter: The Case of Rambles Among Words*. *Walt Whitman Quarterly Review* 2, 1984. p. 22-30.

WESTBY, James. “‘Uno scrittore fantasma’: A Ghostwriter in Hollywood”. *The Cue Sheet Journal*, s/l, v. 15, n. 2, s/d.

WILLIAMS, Tony. *Television Studies/Television Theories – Series and mini-series*. In: *Journal of Film and Video*, Vol. 46, No. 1, Issues in Documentary, 1994. p. 43-60

- INTERNET

ACADEMY AWARDS (Los Angeles, CA, EUA). 89TH ANNUAL ACADEMY AWARDS OF MERIT. Los Angeles, 2016. 71p. Disponível em: <http://www.oscars.org/sites/oscars/files/89aa_rules.pdf> Acesso em: 01 outubro 2016.

CONNER, Cheryl. *Is Ghostwriting Ethical?* 2014. Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/cherylsnappconner/2014/03/13/is-ghostwriting-ethical/>> Acesso em: 12 agosto 2014.

EVANGELISTA, Ronaldo. *Coisas*. 24/06/2008. Disponível em <<https://ronaldoevangelista.wordpress.com/2008/06/24/coisas/>>. Último acesso em 25 Julho 2013.

KING, Susan. *Lalo Schifrin lit fuse of many composers*. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/2011/feb/23/entertainment/la-et-lalo-schifrin-20110223>> Acesso em: 18 junho 2013.

LOPES, Nei. O OURO NEGRO E O MASCAVADO. Disponível em: <http://www.neilopes.blogger.com.br/2006_08_01_archive.html>. Acesso em: 09 maio 2013.

MORLEY, Angela. *Career Autobiography*. 2008. Disponível em: <<http://www.angelamorley.com/site/bio.htm>> Acesso em: 06 outubro 2016.

NGUYEN, Tuan. *Can computers solve mystery of Bible's 'ghostwriters'?* 2011. Disponível em: <<http://www.smartplanet.com/blog/thinking-tech/can-computers-solve-mystery-of-bibles-ghostwriters/>> Acesso em 12 agosto 2014.

NORTHAM, Mark. *Ghostwriter Claims Copyright on Hundreds of Hercules, Xena Music Cues*. In: *Film Music Magazine*, 2002. Disponível em: <<http://www.filmmusicmag.com/?p=300>> Acesso em: 23 fevereiro 2015.

_____. *Ghostwriting and The Composers Union*. 01/12/2009. Disponível em: <<http://www.filmmusicmag.com/?p=4391>> Acesso em: 12 agosto 2014.

RUCKI, Thomas. *Lalo SCHIFRIN on Mission: Impossible Season 5 (1970–1971)*. 24/01/2009. Disponível em: <<http://filmscoremonthly.com/daily/article.cfm/articleID/6088/Lalo-SCHIFRIN-on-%3Ci%3EMission--Impossible%3Ci%3E-Season-5-1970%E2%80%931971/?pagewanted=all>> Acesso em: 10 novembro 2017.

_____. *Composers on Mission: Impossible Season 5 (1970-1971), Part 3*. 13/02/2009. Disponível em: <<http://www.filmscoremonthly.com/daily/article.cfm?articleID=6126>> Acesso em: 11 novembro 2017.

_____. *Stock Music on Mission: Impossible Season 7 (1972-1973)*. 04/09/2010. Disponível em: <<http://www.filmscoremonthly.com/daily/article.cfm?articleID=6541>> Acesso em: 10 novembro 2017.

SPINAK, Ernesto. *Ethical Editing: Ghostwriting is an unhealthy practice*. 2014. Disponível em: <<http://blog.scielo.org/en/2014/01/16/ethical-editing-ghostwriting-is-an-unhealthy-practice/#.U8ZTRfldWSo>> Acesso em: 24 agosto 2014.

- ENTREVISTAS

BERCUTT, Sharon. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 16 de dezembro de 2015. Sherman Oaks, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

BERG, Curt. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 9 de novembro de 2015. Bellevue, Washington. Entrevista realizada por e-mail.

CHRISTOPHER, Dean. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 20 de dezembro de 2015. Beverly Hills, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

FOSTER, Gary. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 7 de novembro de 2015. Alhambra, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

HALL, Sanifu. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 27 de outubro de 2015. Jacksonville, Flórida. Entrevista realizada por e-mail.

LEVINE, Mark. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 21 de outubro de 2015. Berkeley, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

MCLAUGHLIN, Patrick. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 25 de agosto de 2015. Salt Lake City, Utah. Entrevista realizada por Skype.

PIZZI, Ray. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 5 de outubro de 2015. Van Nuys, Califórnia. Entrevista realizada por e-mail.

RASSMUSSEN, Kurt. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 5 de novembro de 2015. Las Vegas, Nevada. Entrevista realizada por Skype.

SANTOS, Moacir. Entrevista de Mr. Samba em maio de 1996. Pasadena, Califórnia. Registro textual. Disponível em: <<http://brazilianmusic.com/mrsamba/moacirp.html>>. Acesso em: 05 outubro 2016.

SANTOS, Moacir. Entrevista de Ronaldo Evangelista em 2005. São Paulo, SP. Registro textual. Hotel.

SANTOS Jr., Moacir. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 6 de dezembro de 2015. Pasadena, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

SCHIFRIN, Lalo. Entrevista de Jon Burlingame em 3 de outubro de 2008. Beverly Hills, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado. Disponível em: <<http://www.emmytvlegends.org/interviews/people/lalo-schifrin>>. Acesso em: 15 setembro 2016.

SCHIFRIN, Lalo. Entrevista de Jon Burlingame, s/d. Beverly Hills, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado. Disponível em: <https://youtu.be/85ud_XtEP1Q>. Acesso em: 15 setembro 2016.

SCHIFRIN, Lalo. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 2 de dezembro de 2015. Beverly Hills, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

SMITH, Paul. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 21 de outubro de 2015. Alameda, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

STEINER, Fred. Entrevista de Randall D. Larson em 1990. Originalmente publicada na Soundtrack Magazine Vol.9/No.35/1990. Disponível em: <<http://www.runmovies.eu/fred-steiner/>>. Acesso em: 06 outubro 2016.

WIKE, Charles. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 30 de outubro de 2015. Hollywood, Califórnia. Registro audiovisual. Oinkster Hamburgueria.

- DISCOGRAFIA

MOACIR SANTOS. *Coisas*. Rio de Janeiro: Forma, 1965. 1 LP.

_____. *The Maestro*. EUA: Blue Note, 1972. 1 LP.

- _____. *Saudade*. EUA: Blue Note, 1974. 1 LP.
- _____. *Carnival of Spirits*. EUA: Blue Note, 1975. 1 LP.
- _____. *Opus 3, nº1*. EUA: Discovery, 1979. 1 LP.
- _____. *Ouro negro*. São Paulo: MP,B, 2001. 2 CDs
- _____. *Coisas*. Rio de Janeiro: Universal, 2004. 1 CD.
- _____. *Choros & Alegria*. Rio de Janeiro: MP,B, 2005. 1 CD.
- _____. *Ouro negro*. Rio de Janeiro: Universal, 2005. 1 DVD

- FILMOGRAFIA

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

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

LOVE IN THE PACIFIC. Direção: Zygmunt Sulistrowski. Produção: Zygmunt Sulistrowski. Roteiro: Zygmunt Sulistrowski. Música: Moacir Santos. Intérpretes: Olivia Pineschi e outros. 90 min. EUA, 1970.

MISSION: IMPOSSIBLE. Direção: Vários. Produção: Vários. Roteiro: Vários. Música: Lalo Schifin e outros. Intérpretes: Greg Moris e outros. 171 episódios. EUA, 1966-1973.

- BIBLIOGRAFIA ADICIONAL

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration (Third Ed.)*. New York: Norton, 2003

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

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

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

ADORNO, Theodor; EISLER, Hanns. *Composing for the Films*. New York: Continuum, 1994.

- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2000.
- BAHIA, Sergio Gaia. *Processos Compositivos de Moacir Santos: subsídios para uma criação autoral*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: UNICAMP, 2016.
- BONETTI, Lucas Zangirolami. *A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2014.
- _____. *Processos compositivos em Choros & Alegria: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos*. Monografia. São Paulo: FASM, 2010.
- _____. *A apropriação como homenagem na Suíte Retratos de Radamés Gnattali: A citação no processo compositivo*, Iniciação Científica – PIBIC. São Paulo: FASM, 2009.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BURT, George. *The art of film music*. Northeastern University Press, 1996.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: A linear Approach*. Advance Music, s.d.
- LOWELL, Dick & PULLING, Ken - *Arranging Large Jazz Ensemble*. Boston: Berklee Press, 2003.
- ONOFRE, Cintia Campolina de. *O zoom nas trilhas da Vera Cruz: a trilha musical da Companhia Cinematográfica Vera Cruz*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2005.
- PEASE, Ted & PULLING, Ken - *Modern Jazz Voicings: Arranging for small and medium ensembles*. Boston: Berklee Press, s.d.
- PISTON, Walter. *Orquestación*. Madri: Real Musical, 1984.
- ROSENFELD, Anatol: *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Perspectiva. 2009.
- SANDRONI, Carlos. *O Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.
- SEBESKY, Don. *The Contemporary Arranger*. Oaks: Alfred Publishing Co. Inc.; 1979.
- STRUM, Fred. *Changes Over Time: The evolution of jazz arranging*. Advance Music, 1995.
- WARBURTON, Annie O. *Melody writing/ analysis*. Londres: Longman Group UK Limited, 1960.
- WRIGHT, Rayburn. *Inside the Score*. Delevan: Kendor Music, Inc., 1982.

APÊNDICE

Catlogação dos excertos musicais nos filmes estudados

Love in the Pacific**CRÉDITOS DO DISCO¹⁶⁷**Música: M. Santos e Z. SulistrowskiRegente da orquestra: Moarin (sic) Santos**IMDb**Direção: Zygmunt SulistrowskiProdução: Zygmunt SulistrowskiMúsica: Moacir Santos

Nº	MÚSICA/CUE ¹⁶⁸	DURAÇÃO
1	“When You Find the Love You Dream of”	2:27
2	“But What is Love”	2:55
3	“Spell of Bora Bora”	1:17
4	“Love in Manila”	1:09
5	“The Bird of the Sea”	1:04
6	“Saima the Sea Gipsy”	2:16
7	“The Craker Lake”	1:24
8	“Night Without Future”	1:22
9	“Kiss in Swim”	1:13
10	“Call of Love”	2:12
11	“We'll Meet in Tokyo”	1:01
12	“Why Not!”	1:59
13	“African Love”	2:55
14	“When You Find the Love You Dream of”	2:46
15	“Dance of Love”	2:11
16	“Dreams of Tahiti”	2:15
17	“Bubu”	2:23
18	“The Tokyo Dolls”	2:37

¹⁶⁷ O encarte do LP abrevia o primeiro nome de Moacir e Zygmunt quando cita os compositores, e erra a escrita do nome de Moacir ao mencionar sua atuação como regente da orquestra.

¹⁶⁸ Todas as músicas de *Love in the Pacific* possuem nome por conta do lançamento comercial em LP.

19	“The Kangaroo Shake”	2:24
----	----------------------	------

Tabela 4 – Lista de músicas do LP com a trilha musical do filme *Love in the Pacific*.

Africa Erotica: A Happening in Africa**CRÉDITOS INICIAIS**Direção: Zygmunt SulistrowskiProdução: Zygmunt SulistrowskiProdutora: International Film EnterpriseMúsica: Moacir Santos, Zygmunt Sulistrowski e Enrico Simonetti**IMDb**Direção: Zygmunt SulistrowskiProdução: Zygmunt SulistrowskiMúsica: Moacir Santos, Enrico Simonetti e Zygmunt SulistrowskiDepartamento musical: Enrico Simonetti (regente)

Nº	LOCALIZAÇÃO TEMPORAL	DIEGESE
1	+ - 3s	extra-diegético
2	+ - 2m 18s	diegético
3	+ - 4m 48s	diegético-implícito
4	+ - 8m 15s	extra-diegético
5	+ - 8m 51s	extra-diegético
6	+ - 11m 11s	extra-diegético
7	+ - 13m 29s	extra-diegético
8	+ - 14m 45s	extra-diegético
9	+ - 15m 1s	diegético
10	+ - 16m	extra-diegético
11	+ - 18m 24s	extra-diegético
12	+ - 18m 44s	extra-diegético
13	+ - 20m 20s	extra-diegético
14	+ - 21m 2s	extra-diegético
15	+ - 25 m 40s	extra-diegético
16	+ - 29m 17s	extra-diegético
17	+ - 30m 45s	diegético
18	+ - 33m 35s	extra-diegético
19	+ - 36m 24s	extra-diegético

20	+ - 38m 53s	extra-diegético
21	+ - 40m 53s	extra-diegético
22	+ - 43m 14s	extra-diegético
23	+ - 45m 50s	extra-diegético
24	+ - 47m 08s	extra-diegético
25	+ - 48m 8s	extra-diegético
26	+ - 50m 28s	extra-diegético
27	+ - 51m 46s	extra-diegético
28	+ - 52m 13s	extra-diegético
29	+ - 54m 14s	extra-diegético
30	+ - 54m 58s	diegético-implícito
31	+ - 55m 10s	diegético-implícito
32	+ - 55m 27s	extra-diegético
33	+ - 56m 30s	extra-diegético
34	+ - 1h 2m 23s	diegético
35	+ - 1h 5m 38s	diegético
36	+ - 1h 6m 41	diegético
37	+ - 1h 9m 8s	extra-diegético
38	+ - 1h 14m 36s	extra-diegético
39	+ - 1h 16m 5s	extra-diegético
40	+ - 1h 16m 27s	extra-diegético
41	+ - 1h 17m 58s	extra-diegético
42	+ - 1h 21m 33s	extra-diegético

Tabela 5 – Lista de inserções musicais do filme *Africa Erotica*.

Final Justice

CRÉDITOS INICIAIS / FINAIS

Direção: Greydon Clark

Produção: Greydon Clark, Daryl Kass (produtor associado), Louis George (produtor executivo)

Música: David Bell

Supervisor musical: John Caper Jr.

Canções:

- “The Sound of Justice” – David Bell (música), John Wilkman (letra) e David Morgan (performance)
- “You Better Run” – Bill Scott (música e letra), Bill Scott e Neal Ferraro (performance)
- “Look at me Dancin’ ” – Bill Scott (música e letra), Bill Scott e Larry Ketchell (performance)
- “Carnival Music” – Moacir Santos (música)

IMDb

Direção: Greydon Clark

Produção: Greydon Clark, Louis George e Daryl Kass

Música: David Bell

Departamento musical: John Caper Jr. (supervisor musical) e Moacir Santos (música: música brasileira)

Nº	LOCALIZAÇÃO TEMPORAL	DIEGESE	NOME/CUE
1	+/- 22m 37s	diegético-implícito	“Samba di Amante” ¹⁶⁹
2	+/- 23m 26s	diegético-implícito	“Samba di Amante”
3	+/- 26m 14s	diegético-implícito	“Samba di Amante”
4	+/- 38m 44s	diegético-implícito	“Samba di Amante”

Tabela 6 – Lista de inserções musicais do filme *Final Justice*.

¹⁶⁹ O nome do único *cue* musical do filme faz referência à gravação dessa música no álbum *Ouro Negro* (2001).

Transcrições em notação musical das inserções completas

Love in the Pacific

When You Find the Love You Dream of

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos

Intérprete: Dell-Fin Poaha Thursday

Transcrição de

Douglas Berti e Lucas Bonetti

The musical score is arranged for a full orchestra and voice. It begins with a tempo marking of ♩ = 52. The score includes parts for Strings, Fem. voice, Horns in F, B♭ Tpt., Tbn., Strings, Timp., Glk., Hp., Bass, and D. S. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 3/4. The score features dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *p*. A section marked 'A' begins at measure 11 with a tempo change to ♩ = 63. The lyrics 'When you find the love you dream of' are written under the vocal line. The score concludes with a 'Drum set' part marked *p* and a double bar line with a slash.

When You Find the Love You Dream of

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fem. voice:** Features the vocal line with lyrics: "I'll do it, don't let it go. Be at last, come back in a".
- Winds:** Includes staves for Woodwinds and Brass, with *mp* markings.
- Horns in F:** A dedicated staff for Horns in F.
- Strings:** Includes staves for Violins and Violas.
- Gtr.:** A staff for Guitar.
- Hp.:** A grand staff for Piano.
- Bass:** A staff for Double Bass.
- D. S.:** A staff for Drum Set, marked with slashes indicating rhythmic patterns.

When You Find the Love You Dream of

The musical score is arranged in eight staves. The top staff is for the Female voice, with lyrics: "life - time... When you find it, you will know... Bea-". The second staff is for Winds, with a melodic line in the upper register. The third staff is for Horns in F, with a melodic line in the lower register. The fourth staff is for Strings, with a melodic line in the upper register. The fifth staff is for GK (Glockenspiel), with a melodic line in the upper register. The sixth staff is for Hp (Harp), with a melodic line in the upper register. The seventh staff is for Bass, with a melodic line in the lower register. The eighth staff is for D. S. (Drum Set), with a rhythmic pattern. The score is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

When You Find the Love You Dream of

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for Female voice, with lyrics: "lives and fu - ly in - veng And should life force you to part". The second staff is for Winds. The third staff is for Horns in F. The fourth staff is for Strings, with a dynamic marking of *f* at the end. The fifth staff is for Bass. The sixth staff is for D.S. (Drum Set), indicated by a double bar line and a slash. The score is in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

When You Find the Love You Dream of

16 *f*
Fem. voice You have known, the great - est feel - ing That will re - ve -

17
Horns in F *mf*

18
Strings *mf* *mp*

19
Hp. *mp*

20
Bass

21
D. S. *mp*

22 *mp*
Fem. voice have your heart When the day

23
Winds

24
Strings

25
Timp.

26
Bass

27
D. S. *mp*

When You Find the Love You Dream of

B

Fem. voice
comes of de - part - ure Re - mem - ber this will you

Winds
mp

Strings
mp pizz.

Bass

D. S.
Triangle
mp

Detailed description: This block contains the musical score for section B, measures 35 through 40. The vocal line (Fem. voice) is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are: "comes of de - part - ure Re - mem - ber this will you". The Winds section (measures 35-40) is in a tenor clef and features a melody with a dynamic marking of *mp*. The Strings section (measures 35-40) is in a bass clef and features a pizzicato accompaniment with a dynamic marking of *mp pizz.*. The Bass section (measures 35-40) is in a bass clef and provides a steady bass line. The D.S. section (measures 35-40) is in a drum set notation and features a triangle with a dynamic marking of *mp*.

C

Fem. voice
so Re - al love will ne - ver va - nish It will live

Winds
mf

Strings
mf

Bass

D. S.
Drum set
mf

Detailed description: This block contains the musical score for section C, measures 41 through 46. The vocal line (Fem. voice) is in a soprano clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are: "so Re - al love will ne - ver va - nish It will live". The Winds section (measures 41-46) is in a tenor clef and features a melody with a dynamic marking of *mf*. The Strings section (measures 41-46) is in a bass clef and features a melody with a dynamic marking of *mf*. The Bass section (measures 41-46) is in a bass clef and provides a steady bass line. The D.S. section (measures 41-46) is in a drum set notation and features a drum set with a dynamic marking of *mf*.

When You Find the Love You Dream of

7

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Fem. voice:** The vocal line begins at measure 22 with the lyrics "as long as you lis - en - pe - ter - and open - in - cept". The melody is in a treble clef with a key signature of two flats.
- Winds:** This section includes staves for Flutes, Clarinets, and Saxophones. It features a melodic line starting at measure 31.
- Horns in F:** This section includes staves for Horns, Trumpets, and Trombones. It provides harmonic support with sustained notes and chords.
- B. Tpt.:** Bass Trumpet part, primarily playing sustained notes.
- Tbn.:** Trombone part, primarily playing sustained notes.
- Strings:** This section includes staves for Violins and Violas. It features a rhythmic accompaniment with moving lines.
- Hp.:** Harp part, playing sustained chords and arpeggios.
- Bass:** The bass line provides a steady rhythmic foundation.
- D. S.:** Drum set part, indicated by a double bar line and a slash, suggesting a consistent drum pattern.

When You Find the Love You Dream of

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fem. voice:** Features the vocal line with lyrics: "O - ver - whel - ming to your soul. Love will bring you back." Dynamics include *mp* and *mf*.
- Winds:** Includes parts for Flutes, Clarinets, and Saxophones.
- Sax.:** Saxophone part with *mp* dynamic.
- Horns in F:** Horn section.
- B♭ Tpt.:** Trumpet part.
- Tbn.:** Trombone part.
- Strings:** Violin and Viola parts.
- Glk.:** Glockenspiel part with *mf* dynamic.
- Hp.:** Harp part.
- Bass:** Double Bass part.
- D. S.:** Drum set part.

The score is in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

When You Find the Love You Dream of

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fem. voice:** The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "to dream - and will keep you al - ways young".
- Winds:** This section includes staves for Woodwinds and Brass. The woodwinds have a melodic line with a slur and a fermata. The brass parts are mostly rests.
- Horns in F:** This section includes staves for Horns in F major. The horns have a melodic line with a slur and a fermata.
- Strings:** This section includes staves for Violins and Violas. The strings play a rhythmic accompaniment with a slur and a fermata.
- Timp.:** The timpani part has a few notes and rests.
- Gtr.:** The guitar part has a few notes and rests.
- Hp.:** The harp part has a few notes and rests.
- Bass:** The bass part has a few notes and rests.
- D. S.:** The double bass part has a few notes and rests.

When You Find the Love You Dream of

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fem. voice:** A single staff with a melodic line.
- Winds:** A staff for woodwinds, including flutes, oboes, and clarinets.
- Sax:** A staff for saxophones.
- Horns in F:** A staff for French horns.
- B♭ Tpt.:** A staff for B-flat trumpets.
- Tbn.:** A staff for trombones.
- Strings:** A staff for the string section, including violins and violas.
- Timp.:** A staff for timpani.
- Hp.:** A grand piano staff.
- Bass:** A bass line staff.
- D. S.:** A double bass line staff.

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark **79** is present at the beginning of several staves. A performance instruction **B.D. = Cymbals** is located above the D.S. staff. The music concludes with a double bar line.

But What is Love

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
 Intérprete: Richard S. Rames
 Transcrição de
 Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 95

A

Flute

Oboe

Horns in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Percussion

Glockenspiel

Strings

f

mp *f*

But What is Love

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute):** Treble clef, playing a melodic line with slurs and accents.
- Ob. (Oboe):** Treble clef, playing a similar melodic line to the flute.
- Hrn. in F (Horns in F):** Treble clef, playing sustained chords marked with a forte (f) dynamic.
- B. Trpt. (Bass Trumpet):** Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Tbn. (Trombone):** Bass clef, playing sustained chords.
- Perc. (Percussion):** A single line with a drum set icon, showing a steady rhythmic pattern.
- Glk. (Glockenspiel):** Treble clef, playing sustained chords.
- Strings:** Treble and Bass clefs, playing sustained chords.

The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

But What is Love

3

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horns in F (Hns. in F), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Strings. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The Flute and Oboe parts are marked with a *mf* dynamic. The Horns in F part has a *mf* dynamic. The Percussion part includes a woodblock. The Strings part is marked with a *mf* dynamic.

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Pipa, and Strings. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The Flute and Oboe parts are marked with a *p* dynamic. The Percussion part includes a woodblock. The Pipa part is marked with a *mf* dynamic. The Strings part is marked with a *mf* dynamic.

4

But What is Love

Musical score for measures 22-26. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Percussion (Perc), Piccolo (Pipa), Strings, and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Measure 22 features a flute melody with a grace note and a sixteenth-note triplet. The oboe and piccolo play a rhythmic accompaniment. The strings play a sustained harmonic accompaniment, and the bass line is simple.

Musical score for measures 27-31. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Trombone (Tbn), Percussion (Perc), Piccolo (Pipa), Harp (Hp), Strings, and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. Measure 27 features a flute melody with a grace note and a sixteenth-note triplet. The oboe and piccolo play a rhythmic accompaniment. The trombone, harp, strings, and bass provide harmonic support. A dynamic marking of *mf* is present in measure 29.

But What is Love

C

The musical score for page 5 of 'But What is Love' covers measures 42 to 47. It is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into five systems:

- Hp (Harp):** Measures 42-47. Measure 42 starts with a C-clef and a common time signature. The harp part is mostly rests.
- Pno (Piano):** Measures 42-47. Measure 42 starts with a treble clef and a common time signature. The piano part features a melodic line in the right hand and rests in the left hand. Dynamic markings include *mf* at measure 42, *f* at measure 43, and *mp* at measure 46. Performance instructions 'Aria' (measures 42-43), 'Duo' (measures 44-45), and 'Aria' (measures 46-47) are placed above the staff.
- Strings:** Measures 42-47. The strings play a sustained harmonic accompaniment. Dynamic marking *f* is present at measure 42.
- Perc. (Percussion):** Measures 42-47. The percussion part is mostly rests. Dynamic marking *f* is present at measure 42.
- Bass Drum:** Measures 42-47. The bass drum part is mostly rests. Dynamic marking *mp* is present at measure 46. Performance instructions 'Fin' (measures 44-45) and 'Finaj7' (measures 46-47) are placed above the staff.

But What is Love

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) includes a Percussion part with a single note in the fourth measure, a Piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and a Strings part with sustained chords in the left hand and a melodic line in the right hand. Chord markings above the piano part are Bm7, Am7(9), and Eb7. The second system (measures 5-8) features a Piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, and a Strings part with sustained chords in the left hand and a melodic line in the right hand. Chord markings above the piano part are Abm, Dm, and Abm.

But What is Love

This musical score is for the piece "But What is Love" and is page 7 of the score. It features a variety of instruments including Horns in F, B♭ Trumpets, Trombones, Glockenspiel, Piano, and Strings. The score is written in a key signature of three flats (B♭, E♭, A♭) and a 4/4 time signature. The music begins at measure 51. The Horns in F part starts with a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The B♭ Trumpets and Trombones play sustained chords. The Glockenspiel has a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part features a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The Strings play a sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is used throughout the score.

D

Fl.

Ob.

Hrn. in F.

B. Tpt.

Tbn.

Perc.

Glk.

Strings

The musical score is written for a full orchestra. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is divided into systems for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horns in F (Hrn. in F.), Trumpets (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Glockenspiel (Glk.), and Strings. The Flute and Oboe parts feature a melodic line with slurs and accents. The Horns in F part consists of sustained chords. The Trumpets and Trombone parts play a rhythmic pattern. The Percussion part features a steady beat. The Glockenspiel part has a melodic line. The Strings part provides a harmonic foundation with sustained chords and a rhythmic pattern. The score is marked with a forte (f) dynamic.

But What is Love

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Fl. (Flute):** Treble clef, 2/4 time signature. Features a melodic line with slurs and a *vall.* (ritardando) marking above the staff.
- Ob. (Oboe):** Treble clef, 2/4 time signature. Mirrors the flute's melodic line.
- Hrn. in F (Horns in F):** Treble clef, 2/4 time signature. Plays sustained chords, marked with **8** (octave) and **8** (octave).
- B. Tpt. (Bass Trumpet):** Treble clef, 2/4 time signature. Plays a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Tbn. (Trombone):** Bass clef, 2/4 time signature. Plays sustained chords.
- Perc. (Percussion):** Percussion clef, 2/4 time signature. Plays a steady rhythmic pattern.
- Glk. (Glockenspiel):** Treble clef, 2/4 time signature. Remains silent.
- Strings:** Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Play sustained chords.

Spell of Bora Bora

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos

Transcrição de

Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 75 A

The musical score is arranged for a big band and includes the following parts:

- Horns in F:** Four staves (two for Horns, two for Trumpet in Bb and Trombone) playing a melodic line with accents and slurs.
- Tuba:** A single staff playing a simple harmonic accompaniment.
- Strings:** A grand staff (violin and viola) playing a melodic line with accents and slurs.
- Electric Guitar:** A single staff playing a rhythmic accompaniment with a tremolo effect.
- Piano:** A grand staff (right and left hand) playing a rhythmic accompaniment with chords.
- Bass Drum:** A single staff playing a rhythmic accompaniment.

Chord progression for Piano:

- G⁹(add9)
- E⁹(add9)
- E⁹D⁹
- C⁹
- C⁹/D⁹

Spell of Bora Bora

Winds

Bassoon
mp

Horns in F

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

Strings

Hp.

mp

Pno.

Bra Ebra

B. Dr.

The musical score is written for a full orchestra. It begins with a first-measure rest for all instruments. The Bassoon part starts in the second measure with a half note, marked *mp*. The Horns in F part has a melodic line starting in the second measure. The B. Tpt., Tbn., and Tuba parts have rests. The Strings part has a complex texture with sixteenth-note patterns and sustained chords. The Hp. part has a melodic line starting in the second measure, marked *mp*. The Pno. part has a few notes in the first and second measures, labeled 'Bra' and 'Ebra'. The B. Dr. part has a few notes in the first and second measures.

Spell of Bora Bora

Musical score for Winds, Strings, and Hp. The Winds section includes parts for Oboe (Ob.) and Flute (Fl.). The Strings section is for a full string ensemble. The Hp. section is for the piano. The score is in 4/4 time and features dynamic markings of *mp* and *mf*. A rehearsal mark 'B' is present above the Flute part.

Musical score for Winds, E. Gtr., and Hp. The Winds section includes parts for Oboe (Ob.) and Flute (Fl.). The E. Gtr. section is for electric guitar. The Hp. section is for the piano. The score is in 4/4 time and features a dynamic marking of *mp*.

4

Spell of Bora Bora

Musical score for Winds, E. Gtr., and Hp. The Winds part features a melodic line with slurs and accents. The E. Gtr. part follows a similar melodic pattern. The Hp. part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for Winds, Strings, E. Gtr., and Hp. The Winds part includes a section labeled "Eng Hon" with a *mp* dynamic marking. The Strings part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The E. Gtr. and Hp. parts are mostly silent in this section.

Love in Manila

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
 Transcrição de
 Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 70
 rubato

The musical score is arranged for four instruments: Winds, Strings, Timpani, and Mandolin. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'rubato' and has a tempo of 70 beats per minute. The Winds part begins with a rest, followed by a melodic line starting in the second measure with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Strings part also starts with a rest, then enters in the fourth measure with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Timpani part provides a rhythmic accompaniment with a piano (*p*) dynamic, playing a pattern of eighth notes. The Mandolin part plays a steady eighth-note accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Winds

Eng Horn

mp

mf

Strings

mp

Timpani

p

Mandolin

mp

Love in Manila

♩ = 90
al tempo

A

Winds

Horn in F

B♭ Tpt.

Strings

Glk.

Ac. Gtr.

Mdr.

Bass

D. S.

The musical score is for the piece "Love in Manila" and is marked with a tempo of ♩ = 90 *al tempo*. It begins with a section labeled **A**. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts: Winds (with a blank staff), Horn in F, B♭ Trumpet, Strings (with *mf* and *mp* markings), Glockenspiel (*mp*), Acoustic Guitar (*mp*), Mandolin (*mf*), Bass (*mp*), and Double Bass (*mp*). The Acoustic Guitar part includes chord markings: F7, F7A, and Bm7. A double bar line with a "2" above it indicates a second ending. The score is written in a key signature of three flats and a 6/8 time signature.

Love in Manila

Winds

Horns in F

B♭ Tpt

Strings

Vib.

Gtr.

Ac. Gtr.

Mdn.

Bass

D. S.

Chords: B♭7, B♭7/D, E♭m, E♭m/D♭, C♯11(♭7), F7

Performance markings: *mf*, *pizz*, *mp*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Winds, Horns in F, B♭ Trumpet, Strings (Violin and Viola), Vibraphone, Guitar, Acoustic Guitar, Mandolin, Bass, and Double Bass. The key signature is B-flat major (two flats). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The Acoustic Guitar part includes specific chord diagrams for B♭7, B♭7/D, E♭m, E♭m/D♭, C♯11(♭7), and F7. The Double Bass part is marked with a double bar line and a slash, indicating it is to be played as written.

4

Love in Manila

Winds

Horns in F

Bb Tpt.

Strings

Timp.

Vib.

Gk.

Ac. Gtr.

Mdr.

Hp.

Bass

D. S.

12

mf

f

Bm7

F7

Bm

The musical score is written for a full orchestra and includes the following parts: Winds (Woodwinds), Horns in F, Bb Trumpet, Strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses), Timpani, Vibraphone, Glockenspiel, Acoustic Guitar, Mellophone, Harp, Bass, and Double Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (Bb and Eb). The piece is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic in the first measure and a forte (f) dynamic in the second measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The Acoustic Guitar part includes chord changes from Bm7 to F7 to Bm. The Double Bass part includes a double bar line with a repeat sign (D.S.) at the end of the first measure.

Love in Manila

B

Winds

Horns in F

Strings

Mdn

Bass

D. S.

Love in Manila

The musical score for "Love in Manila" is arranged for a full orchestra. It consists of six staves, each with a label on the left: Winds, Horns in F, B♭ Tpt, Strings, Mbn, and Bass. The score begins at measure 13. The Winds staff features a melodic line starting on a high note, marked with a hairpin and a wavy line, indicating a dynamic and timbre change. The Horns in F and B♭ Tpt staves have rhythmic patterns. The Strings staff shows a complex texture with multiple voices. The Mbn (Maracas) and Bass staves provide a steady rhythmic foundation. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

Love in Manila

7

21
Winds

21
Horns in F

21
Strings

21
Tmp.

Vib.

Gtr.

21
Mdn.

21
Hp.

21
Bass

21
D. S.

ruff. -----

The Bird of the Sea

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos

Transcrição de

Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 140

A

Winds

Horns in F

Trumpet in B \flat

Strings

Glockenspiel

Harp

Bass

Drum Set

mp *mf* *f* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

The Bird of the Sea

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Winds:** Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts. The Flute part features a melodic line with a trill-like figure, while the Clarinet part provides harmonic support.
- Horns in F:** Two staves for Horns in F, playing sustained chords and moving lines.
- B♭ Tpt.:** Bass Trombone part, playing sustained chords.
- Strings:** Violin and Viola parts. The Violin part has a rhythmic, sixteenth-note pattern, while the Viola part plays sustained chords. A *stacc.* marking is present in the lower strings.
- Glt.:** Glockenspiel part, playing sustained chords.
- Vib.:** Vibraphone part, playing sustained chords.
- Bass:** Double Bass part, playing a steady bass line.
- D. S.:** Double Bass (Drum Set) part, showing a rhythmic pattern.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) at the end of the score.

The Bird of the Sea

This musical score page, titled "The Bird of the Sea" and numbered 3, features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The score is arranged for the following instruments:

- Winds:** A single staff with a treble clef, marked with a box containing the letter "B".
- Horns in F:** Two staves with treble clefs, both marked *mf*.
- B♭ Tpt.:** A single staff with a treble clef, marked *Con. wood.*
- Strings:** A grand staff with treble and bass clefs, marked *mp*. The bass line features a prominent triplet of eighth notes.
- Glk. (Glockenspiel):** A single staff with a treble clef, showing a sustained note.
- Vln. (Violin):** A single staff with a treble clef, showing a sustained note.
- Hp. (Harp):** A grand staff with treble and bass clefs, showing a sustained note.
- Bass:** A single staff with a bass clef, featuring a melodic line.
- D.S. (Drum Set):** A single staff with a drum clef, showing a rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings. A rehearsal mark "B" is placed above the first measure of the Winds staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The Bird of the Sea

Winds

Horns, in F

B♭ Tpt.

Strings

Glk.

Bass

D. S.

mf

The musical score is for the piece "The Bird of the Sea" and is on page 4. It features seven parts: Winds (Flute and Clarinet), Horns in F (French Horns), B♭ Trumpet, Strings (Violins and Cellos/Double Basses), Glockenspiel, Bass, and Drum Set. The score is in a key signature of three flats (B♭, E♭, A♭) and a 3/4 time signature. The Winds part begins with a melodic line in the flute and a supporting line in the clarinet. The Horns play sustained chords. The B♭ Trumpet has a melodic line starting in the third measure, marked *mf*. The Strings play sustained chords. The Glockenspiel has a short melodic phrase in the first measure. The Bass line is a steady eighth-note accompaniment. The Drum Set part consists of a simple rhythmic pattern.

The Bird of the Sea

28
Winds

28
Horns in F

28
B- Tpt.

28
Strings

28
Hp.

28
Bass

28
D. S.

The musical score for 'The Bird of the Sea' on page 5, measures 28-35, is arranged for a full orchestra. The score is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The instruments and their parts are: Winds (flute, clarinet, saxophone, and trumpet), Horns in F (two parts), B- Tpt. (B-flat trumpet), Strings (violin, viola, cello, and double bass), Hp. (harp), Bass (double bass), and D. S. (drum set). The score begins with a measure rest for the Winds, Horns, and B- Tpt. parts. The Strings part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line in the violins and a supporting bass line in the cellos and double basses. The harp part has a measure rest. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. The drum set part consists of a series of slashes indicating rhythmic patterns.

The Bird of the Sea

Winds *mf*

Strings

Tmp.

Bass

D. S.

This musical score system includes five staves. The Winds staff (top) features a melody starting with a *mf* dynamic. The Strings staff has a rhythmic accompaniment. The Tmp. staff is mostly silent with a few notes at the end. The Bass staff provides a steady bass line. The D. S. staff shows a drum snare pattern with slashes.

Winds *mf*

B. Tpt.

Strings *pizz. mp*

Glk. *mp*

Bass *mp*

D. S. *mp*

C

p *mf* *Cresc. and.*

This musical score system includes six staves. The Winds staff has a melody with a *mf* dynamic and a section marked 'C'. The B. Tpt. staff has a few notes. The Strings staff has a *pizz. mp* section. The Glk. staff has a *mp* section. The Bass staff has a *mp* section. The D. S. staff has a *mp* section. Dynamics include *p*, *mf*, and *Cresc. and.*

The Bird of the Sea

7

The musical score for page 7 of 'The Bird of the Sea' includes the following parts and details:

- Winds:** Two staves. The upper staff contains a melodic line with a slur over the final two measures. The lower staff contains a chordal accompaniment with a slur over the final two measures.
- Horns in F:** One staff. The instrument is silent until measure 4, where it begins a melodic line marked *mf*.
- B♭ Tpt.:** One staff. The instrument is silent throughout the page.
- Tbn.:** One staff. The instrument is silent until measure 4, where it plays a single note marked *mp*.
- Strings:** Two staves. The upper staff contains a block chord in the first measure. The lower staff contains a sustained chord with a slur over the first two measures.
- Bass:** One staff. The instrument plays a steady eighth-note bass line.
- D. S. (Drum Snare):** One staff. The instrument is silent throughout the page, indicated by a double bar line and a slash in each measure.

Musical score for "The Bird of the Sea", page 8. The score includes parts for Winds, Horns in F, B♭ Tpt, Tbn, Strings, Hp, Bass, and D.S. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time. The score begins at measure 55. The Winds part features a melodic line with a dynamic of *f*. The Horns in F part has a melodic line with a dynamic of *mf*. The B♭ Tpt part has a melodic line with a dynamic of *f* and the instruction "Senza vocal." above it. The Tbn part has a melodic line with a dynamic of *f*. The Strings part features a melodic line with a dynamic of *f* and a bass line with a dynamic of *mf*. The Hp part has a melodic line with a dynamic of *mf*. The Bass part has a melodic line with a dynamic of *mf*. The D.S. part consists of a series of slashes indicating a repeat.

The Bird of the Sea

Winds

Horns in F

B. Tpt.

Tbn.

Strings

Bass

D. S.

mf

f

f

f

mf

mf

The musical score is arranged in six systems. The first system, labeled 'Winds', contains two staves with woodwind parts. The second system, labeled 'Horns in F', contains two staves for horn parts. The third system, labeled 'B. Tpt.', contains two staves for trumpet and trombone parts. The fourth system, labeled 'Strings', contains two staves for string parts. The fifth system, labeled 'Bass', contains one staff for the bass line. The sixth system, labeled 'D. S.', contains one staff for the double bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Saima the Sea Gipsy

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

A $\text{♩} = 46$

Bass Clarinet

mp

Ponte **B**

B. Cl.

Strings

Ben espressivo

p *f*

Ben espressivo

p *f*

10

Strings

16

Strings

22

B. Cl.

mf

22

Strings

The musical score is written for Bass Clarinet and Strings. It begins with section A, marked with a tempo of quarter note = 46 and a dynamic of mezzo-piano (mp). The Bass Clarinet part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Strings part is divided into two systems. The first system includes a B. Cl. part with rests, and two String parts (Violin and Viola) with a dynamic of piano (p) and an expressive marking 'Ben espressivo'. The second system continues the string parts with a dynamic of forte (f). Section B follows, with the Bass Clarinet part starting at measure 22 with a dynamic of mezzo-forte (mf). The string parts continue with similar rhythmic patterns.

The Craker Lake

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
 Transcrição de
 Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 85

The musical score is arranged in six systems, each representing a different instrument. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. The first measure contains the initial melodic and harmonic material. The second measure continues the development. The third measure concludes the phrase with a final cadence. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The Alto Sax part features a melodic line with grace notes and slurs. The Glockenspiel and Harp parts play a rhythmic accompaniment. The Piano part provides harmonic support. The Strings part plays a rhythmic accompaniment with a *mp* dynamic.

Alto Sax *mp*

Glockenspiel *mp*

Timpani *p*

Harp *mp*

Piano *mp*

Strings *mp*

The Craker Lake

A

Horns in F

mp

Puo.

Strings

mp

D⁹ B⁷B⁹ E⁹7 A⁹ D⁹

B

A. Sax.

Horns in F

Hp.

Puo.

Strings

mf

mp

mp

C⁹ F⁷ B⁹7

The Craker Lake

25
A. Sax. *mf*

25
Horns in F *mp*

25
B. Tpt. *mf*

25
Gtr. *mf*

25
Timp.

25
Hp. *mf*

25
Pno. *Bbmaj7 E7(b9) Ebm7 A7(b9) A7(b9)*

25
Strings *mf*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'The Craker Lake', page 3, contains measures 25 through 29. The score is arranged for a large ensemble and piano accompaniment. The instruments listed on the left are A. Sax., Horns in F, B. Tpt., Gtr., Timp., Hp., Pno., and Strings. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The saxophone part has a melodic line starting on a whole note and moving through eighth notes. The horns and trumpets have rests until measure 29, where they enter with specific dynamics. The guitar, trumpet, and harp parts have melodic lines starting in measure 29. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The score ends with a double bar line in measure 29.

The Craker Lake

C

The musical score is for a section of 'The Craker Lake'. It features six staves: Horns in F, B♭ Trumpet, Trombone, Timpani, Piano, and Strings. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 3/8. The score begins with a rehearsal mark 'C' in a box. The Horns in F staff has a treble clef and contains a melodic line with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign. The B♭ Trumpet staff has a treble clef and contains a melodic line. The Trombone staff has a bass clef and contains a melodic line. The Timpani staff has a bass clef and contains a rhythmic pattern. The Piano staff has a grand staff (treble and bass clefs) and contains a complex rhythmic pattern. The Strings staff has a grand staff (treble and bass clefs) and contains a melodic line. The dynamic marking *mp* is placed below the first measure of the Strings staff.

Horns in F

B♭ Trpt.

Tbn.

Temp.

Pno.

Strings

mp

The Craker Lake

Winds

Horns in F

B♭ Tpt.

Tho.

Perc.

Gtr.

Timp.

Hp.

Pno.

Strings

mf

mp

Pratin

Detailed description: This page of a musical score, titled 'The Craker Lake', contains measures 25 through 30. The score is for a full orchestra and includes parts for Winds, Horns in F, B♭ Trumpets, Trombones, Percussion, Guitar, Timpani, Harp, Piano, and Strings. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/4. Measure 25 is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Winds part features a melodic line starting in measure 25. The Horns in F part has a rhythmic accompaniment. The B♭ Trumpets and Trombones parts have a simple rhythmic pattern. The Percussion part includes a 'Pratin' (triangle) in measure 25. The Guitar and Timpani parts have a steady accompaniment. The Harp part has a rhythmic accompaniment. The Piano part has a melodic line. The Strings part has a rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line at the end of measure 30.

Night Without Future

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos

Transcrição de

Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 50

A

mp

mf

Strings

p

mp

B

Strings

mp

mp

C

Strings

p

p

pp

pp

© 2018

trilhasmoacirsantos.com.br

Kiss in Swim

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
 Transcrição de
 Douglas Berti e Lucas Bonetti

$\text{♩} = 100$

Winds *mf* 8va

Trumpet in B *mp* Con sord.

Vibraphone *mp*

Drum Set *mp*

A

Vib. *mf*

Pno. *mp* F6 B7 F C#6/Eb

Bass *mp*

D. S. *mp*

2

Kiss in Swim

Vib.
Pno.
Bass
D. S.

Chord progression: Dm7, Gm7, C7sus, F6, Ebmaj7, C7sus, F6, Ebmaj7, F6.

Detailed description: This system contains the first four staves of the score. The Vibraphone staff (top) features a melodic line with eighth-note patterns and rests, marked with first and second endings. The Piano staff (second) provides harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The Bass staff (third) plays a steady eighth-note bass line. The Drum Set staff (bottom) shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Winds
B. Tpt.
Strings
Hp.
Pno.
Bass
D. S.

Chord progression: Dm7, Ebmaj7, F6, Ebmaj7, F6.

Detailed description: This system contains the fifth through tenth staves. The Winds staff (top) has a melodic line with eighth notes and rests, marked *mf*. The B. Tpt. staff (second) has a similar melodic line, also marked *mf*. The Strings staff (third) features block chords and moving lines, marked *mp*. The Hp. staff (fourth) has a few notes in the first measure, then rests, marked *mf*. The Piano staff (fifth) has a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*. The Bass staff (sixth) has a steady eighth-note bass line, marked *mf*. The Drum Set staff (bottom) has a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.

Kiss in Swim

Winds *pp* *8va*

B. Tpt.

Strings

Hp.

Pno. *pp* *Dix7add9* *Ea7add9* *Dix7* *Gix7* *C7*

Bass *pp*

D. S. *pp*

Kiss in Swim

C *8^{va}*

Winds

B♭ Tpt.

Strings

Pno. *f*

Bass *mf*

D. S. *mf*

27

28

29

30

31

32

F E7(b9) F C#6/Eb D#7 G#7

8^{va}

Winds

Strings *mf*

33

34

Call of Love

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

A *Lento*
rubato

Bassoon *mf*

Bsn. *mf*

Fl. *mf* *acc.* *a tempo* *rit.*

Bsn. *mf*

B $\text{♩} = 120$
a tempo

Fl. *mf*

Bsn. *mf*

We Will Meet in Tokyo

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

A ♩ = 98

Vibraphone *mp*

Violin *mf* pizz.

Cello *mf* pizz.

Percussion *mp* Tambor simile

Vib. *mf*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Perc. *mp*

2

We Will Meet in Tokyo

Musical score for measures 1-4. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The instruments are Xyl (Xylophone), Vib (Vibraphone), Vln (Violin), Vc (Violoncello), and Perc (Percussion). The Xyl part starts with a *mf* dynamic. The Percussion part consists of a steady eighth-note pattern.

Musical score for measures 5-8. The score continues with the same instruments and key signature. The Percussion part includes a *f* dynamic and a *Triangolo* (triangle) entry in measure 8.

We Will Meet in Tokyo

B *riff.*

Musical score for measures 17-20. The score is for five instruments: Xyl., Vib., Vln., Vc., and Perc. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 4/4. Measure 17 starts with a box labeled 'B' and the word 'riff.' above the xylophone staff. The xylophone and violin parts play a rhythmic eighth-note pattern. The vibraphone has a few chords. The bass line is a steady eighth-note pattern. The percussion part consists of a consistent rhythmic pattern of slashes.

Musical score for measures 21-24. The score is for five instruments: Xyl., Vib., Vln., Vc., and Perc. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 4/4. The xylophone and violin parts continue their rhythmic pattern. The vibraphone has a few chords. The bass line is a steady eighth-note pattern. The percussion part consists of a consistent rhythmic pattern of slashes.

Why Not!

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
Intérpretes: Richard Olizar & Carrie Benado
Transcrição de Lucas Bonetti

$\text{♩} = 105$

Tenor Sax

Electric Guitar

Bass

Percussion

mf

A

Con sord.

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

mf

2

Why Not!

6

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

Detailed description: This system contains measures 6, 7, and 8. The B♭ Tpt. part has rests in measures 6 and 7, followed by a melodic phrase in measure 8. The T. Sax. part plays a rhythmic eighth-note pattern throughout. The E. Gtr. part plays a chordal accompaniment. The Bass part plays a steady eighth-note line. The Perc. part is indicated by a double bar line with diagonal slashes.

8

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

Detailed description: This system contains measures 8, 9, and 10. The B♭ Tpt. part has rests in measures 8 and 9, followed by a melodic phrase in measure 10. The T. Sax. part continues with its rhythmic pattern. The E. Gtr. part continues with its chordal accompaniment. The Bass part continues with its eighth-note line. The Perc. part is indicated by a double bar line with diagonal slashes.

Why Not!

3

10

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

B

12

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

4

Why Not!

14

B. Tpt. T. Sax. E. Gtr. Bass Perc.

This system contains measures 14 and 15. The B. Tpt. part has a melodic line with eighth notes and rests. The T. Sax. part has a melodic line with eighth notes and rests. The E. Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth-note chords. The Bass part has a melodic line with eighth notes. The Perc. part has a simple rhythmic pattern of eighth notes.

16

B. Tpt. T. Sax. E. Gtr. Bass Perc.

This system contains measures 16 and 17. The B. Tpt. part has a melodic line with eighth notes and rests. The T. Sax. part has a melodic line with eighth notes and rests. The E. Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth-note chords. The Bass part has a melodic line with eighth notes. The Perc. part has a simple rhythmic pattern of eighth notes.

Why Not!

18

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

SOLO

20

B♭ Tpt.

E. Gtr.

Bass

Perc.

6

Why Not!

22

B♭ Tpt.

E. Gtr.

Bass

Perc.

22

Detailed description: This system of music covers measures 22 and 23. The B♭ Trumpet part (top staff) begins with a whole rest in measure 22, followed by a melodic line in measure 23. The Electric Guitar part (second staff) plays a rhythmic pattern of eighth-note chords throughout both measures. The Bass part (third staff) plays a steady eighth-note line. The Percussion part (bottom staff) is indicated by a double bar line and diagonal slashes, signifying a drum pattern.

24

B♭ Tpt.

E. Gtr.

Bass

Perc.

24

Detailed description: This system of music covers measures 24 and 25. The B♭ Trumpet part (top staff) has a whole rest in measure 24 and then enters in measure 25 with a melodic line. The Electric Guitar part (second staff) continues with the same rhythmic eighth-note chord pattern. The Bass part (third staff) maintains the eighth-note line. The Percussion part (bottom staff) continues with the drum pattern indicated by slashes.

Why Not!

26

B> Tpt.

E. Gtr.

Bass

Perc.

Musical score for measures 26-27. The score is for four instruments: B> Tpt., E. Gtr., Bass, and Perc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 26: B> Tpt. has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. E. Gtr. has a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords: G4-B4-D4, A4-C#4-E4, F#4-A4-C#4, G4-B4-D4, A4-C#4-E4, F#4-A4-C#4, G4-B4-D4, A4-C#4-E4. Bass has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Perc. has a simple drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats. Measure 27: B> Tpt. has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. E. Gtr. has a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords: G4-B4-D4, A4-C#4-E4, F#4-A4-C#4, G4-B4-D4, A4-C#4-E4, F#4-A4-C#4, G4-B4-D4, A4-C#4-E4. Bass has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Perc. has a simple drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats.

28

B> Tpt.

E. Gtr.

Bass

Perc.

Musical score for measures 28-29. The score is for four instruments: B> Tpt., E. Gtr., Bass, and Perc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 28: B> Tpt. has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. E. Gtr. has a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords: G4-B4-D4, A4-C#4-E4, F#4-A4-C#4, G4-B4-D4, A4-C#4-E4, F#4-A4-C#4, G4-B4-D4, A4-C#4-E4. Bass has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Perc. has a simple drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats. Measure 29: B> Tpt. has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. E. Gtr. has a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords: G4-B4-D4, A4-C#4-E4, F#4-A4-C#4, G4-B4-D4, A4-C#4-E4, F#4-A4-C#4, G4-B4-D4, A4-C#4-E4. Bass has a rhythmic accompaniment of eighth notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Perc. has a simple drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats.

8

Why Not!

30

B♭ Tpt.

E. Gtr.

Bass

Perc.

Musical score for measures 30-31. The B♭ Tpt. part features a melodic line starting with eighth notes and a quarter note. The E. Gtr. part has a rhythmic pattern of eighth chords. The Bass part has a steady eighth-note line. The Perc. part has a simple drum pattern.

32

B♭ Tpt.

E. Gtr.

Bass

Perc.

Musical score for measures 32-33. The B♭ Tpt. part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The E. Gtr. part has a rhythmic pattern of eighth chords. The Bass part has a steady eighth-note line. The Perc. part has a simple drum pattern.

Why Not!

9

34

B. Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

A

36

B. Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

10

Why Not!

38

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

40

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

Why Not!

42

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

B

44

B♭ Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

12

Why Not!

46

B \flat Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

48

B \flat Tpt.

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

Perc.

Why Not!

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), the second for T. Sax. (Tenor Saxophone), the third for E. Gtr. (Electric Guitar), the fourth for Bass, and the fifth for Perc. (Percussion). The score begins at measure 50 and ends at measure 51. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The B♭ Tpt. part starts with a sixteenth-note triplet in measure 50, followed by a quarter note and a half note in measure 51. The T. Sax. part has a quarter rest in measure 50, followed by eighth-note patterns in measure 51. The E. Gtr. part features a rhythmic pattern of eighth-note chords in measure 50 and a melodic line in measure 51, marked with a forte (*f*) dynamic. The Bass part plays a steady eighth-note pattern in measure 50 and a quarter-note pattern in measure 51. The Perc. part has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 50 and a quarter-note pattern in measure 51.

African Love

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
 Intérprete: The Rwandese
 Transcrição de
 Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 130 Gritos Improvisado, com melismas.

Voices *f*

African Log Drum *f*

7

Voices

L.D.

13

Voices

L.D.

19

Voices

L.D.

25

Voices

L.D.

2 African Love

Voices  L.D. 

Voices  L.D. 
(New pattern)

Voices  L.D. 

Voices  L.D. 

Voices  L.D. 

Voices  L.D. 
piu mosso *várias vezes improvisadas...*

Voices  L.D. 
repete várias vezes a frase sur

When You Find the Love You Dream of

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos

Transcrição de
Lucas Bonetti e Douglas Berti

$\text{♩} = 140$ INTRO

Alto Sax 1
Alto Sax 2
Tenor Sax 1
Tenor Sax 2
Trumpet in B
Trombone
Bass
Drum Set

2

When You Find the Love You Dream of

A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 T. Sax. 1
 T. Sax. 2
 B♭ Tpt.
 Tbn.
 Bass
 D. S.

This system contains the first two measures of the piece. The key signature has one flat (B♭), and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for the saxophones, trumpets, and trombones. The double bass (D.S.) part consists of a simple rhythmic pattern.

A
 A. Sax. 1
 A. Sax. 2
 T. Sax. 2
 Tbn.
 Pno.
 Bass
 D. S.

This system contains measures 3 through 6. It begins with a section marker 'A'. The piano (Pno.) part enters in measure 3 with a melody, marked *mp* (mezzo-piano). The bass line continues with a steady eighth-note pattern. The double bass (D.S.) part is marked *mp* and consists of a rhythmic pattern. Chord symbols are provided above the piano part: Bbmaj7, F7(b9), Bbmaj7, Fm/A♭, and G7.

When You Find the Love You Dream of

16

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 2

Tbn.

Chords: C#9, E#9, C#7, D#7, G#7, C#7, F

Pno.

Bass

18

D. S.

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'When You Find the Love You Dream of'. The score is for a jazz ensemble and includes parts for two Alto Saxophones (A. Sax. 1 and 2), a Tenor Saxophone (T. Sax. 2), a Trumpet (Tbn.), Piano (Pno.), Bass, and Drums (D. S.). The music is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score begins at measure 16. The saxophone parts feature melodic lines with slurs and ties. The piano part has a complex texture with chords and melodic fragments. The bass line provides a steady accompaniment. The drum part is indicated by a double bar line with diagonal slashes, suggesting a consistent rhythmic pattern. Chord symbols are written above the piano staff: C#9, E#9, C#7, D#7, G#7, C#7, and F. The page number 328 is in the top right, and the page number 3 is in the top right of the score area.

When You Find the Love You Dream of

B

A. Sax. 1
A. Sax. 2
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Tpt.
Tbn.
Pho.
E. Gtr.
Bass
D. S.

24
24
24
24
24
24
24
24
24
24
24

Don7 C#m7 Cat7 Bm7

mp
mp

Detailed description: This is a page of a musical score for the song 'When You Find the Love You Dream of'. The score is arranged for a big band and includes parts for four saxophones (Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2), two trumpets (B-flat and Tenor), a trombone, piano, electric guitar, bass, and drums. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 24, 25, and 26 indicated. A section marker 'B' is placed above the saxophone staves at the beginning of measure 24. The piano part includes chord markings: Don7, C#m7, Cat7, and Bm7. The electric guitar and bass parts include dynamic markings of *mp* (mezzo-piano). The drum part is indicated by a double bar line with diagonal slashes, representing a rhythmic pattern.

When You Find the Love You Dream of

Musical score for the piece "When You Find the Love You Dream of". The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- A. Sax. 1:** Melodic line starting at measure 33 with a *mf* dynamic.
- A. Sax. 2:** Harmonic accompaniment starting at measure 33 with a *mp* dynamic.
- T. Sax. 1:** Harmonic accompaniment starting at measure 33 with a *mp* dynamic.
- T. Sax. 2:** Harmonic accompaniment starting at measure 33 with a *mp* dynamic.
- B♭ Tpt:** Melodic line starting at measure 33 with a *mf* dynamic.
- Tbn:** Harmonic accompaniment starting at measure 33 with a *mp* dynamic.
- E. Gtr:** Rhythmic accompaniment with chords and melodic fragments.
- Bass:** Rhythmic accompaniment with a steady bass line.
- D. S:** Drum set part, indicated by a double bar line with diagonal slashes.

The score begins at measure 33. The key signature is one flat (B♭), and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

6

When You Find the Love You Dream of

Musical score for measures 55-60. The score includes staves for A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Tpt., Tbn., Pno., E. Gtr., Bass, and D. S. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat. Measures 55-60 show various instrumental parts with dynamics markings such as *mf* and *mp*. The piano part has an "Improviso" section in measures 59-60.

Musical score for measures 61-66. The piano part features a chord progression: C, Bbm7, F7(b9), Bbm7, F#m/A, G7, Cm. The bass part has a steady eighth-note line with a dynamic marking of *mp*. The drum set part (D. S.) consists of a continuous eighth-note pattern with a dynamic marking of *mp*.

When You Find the Love You Dream of

50

A. Sax. 1 *mf*

A. Sax. 2 *mf*

T. Sax. 1 *mf*

T. Sax. 2 *mf*

B. Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Pno. *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*

51

D6 C#7 D#7 G#7 C#7 F D#7 C#m C#7 B#m7 B#7

Pno. *mp*

E. Gtr. *mp*

Bass *mp*

D. S. *mp*

52

D F7(b9) B#m7 B# B#m7 B#13 B#7(b9) E#7

Pno. *mp*

E. Gtr. *mp*

Bass *mp*

D. S. *mp*

When You Find the Love You Dream of

Musical score for measures 65-71. The score includes parts for A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax. 1, T. Sax. 2, B. Tpt., Tbn., Pno., E. Gtr., Bass, and D. S. The key signature has two flats. Dynamics include *mp* and *mf*. Chords listed below the piano part are: Ebmaj7, Ebm7, Dm7, G7(b9), Cm7, Bbm, Abm7, F7, Bb.

Musical score for measures 72-78. The score includes parts for T. Sax. 1, E. Gtr., Bass, and D. S. The key signature has two flats. Dynamics include *mf* and *mp*. A section marked 'E' and 'Impetoso' begins at measure 72. Chords listed below the piano part are: Ebmaj7, F7(b9), Bbmaj7, FmAb, G7, Cm.

When You Find the Love You Dream of

87

T. Sax. 1

E♭ Dm7 Em7 Am7 Dm7 G

E.Gtr.

Bass

D. S.

89

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

B♭ Tpt.

E.Gtr.

Bass

D. S.

G 7(b9) Cm7 C Cm7 C D C7(b9) F♯

F 7(b9) Bbm7 B♭ Bbm7 B♭11 B7(b9) E♭

mf

mf

mf

When You Find the Love You Dream of

A musical score for the piece "When You Find the Love You Dream of". The score is arranged for a big band and includes the following parts:

- A. Sax. 1**: Alto saxophone 1, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- A. Sax. 2**: Alto saxophone 2, playing a similar melodic line with a dynamic marking of *f*.
- T. Sax. 1**: Tenor saxophone 1, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- T. Sax. 2**: Tenor saxophone 2, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- B. Tpt.**: Baritone trumpet, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Tbn.**: Trombone, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Pno.**: Piano, providing harmonic support.
- E. Git.**: Electric guitar, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. Chord symbols are provided above the staff: *Ebmaj7*, *Ebm7*, *Dm7*, *G7(b9)*, *Cm7*, *Bbm7*, *Abm7*, and *F7(b9)*.
- Bass**: Double bass, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.
- D. S.**: Drums, playing a rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*.

The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major). The music is characterized by a strong, driving rhythm and a melodic focus in the saxophone and brass sections.

Dance of Love

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
 Transcrição de
 Douglas Berti e Lucas Bonetti

$\text{♩} = 95$
 $\text{♩} = \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$

Alto Sax *mp* *mf*

Tenor Sax *mp* *mf*

Trumpet in Bb *f*

Trombone *mp*

Percussion *mp*

Bass *mp*

A

A. Sax

T. Sax

Bb Tpt. *mf*

Tbu. *mf*

E. Gtr. *mp* simile

Perc. simile

Bass *mp* simile

D. S. *mp* simile

Dance of Love

19

A. Sax. B

T. Sax. *p*

B♭ Tpt. *mp*

Tbn. *mp*

E. Gtr. B♭7 F#7 B♭7 Eb

Perc. *ff*

Bass *ff*

D. S. *ff*

20

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf* *mp*

B♭ Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

E. Gtr. Cm F# B7 B♭7 F#7 AbA6 B♭ Eb EbD

Perc. *ff*

Bass *ff*

D. S. *ff*

Dance of Love

30 C

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mp*

B. Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

E. Gtr. *mf*

Perc. *mf*

Bass *mf*

D. S. *mf*

Chords: Eb11, Abmaj7, Eb11, Bb

36

A. Sax. *mf*

T. Sax. *mf*

B. Tpt.

Tbn.

E. Gtr.

Perc.

Bass

D. S.

Chords: Eb, Eb7, Cb9, F13, Bb13, Ab13, Bb13

4

Dance of Love

D

A. Sax. T. Sax. B. Tpt. Tbn. E. Gtr. Perc. Bass D. S.

mf mp

A. Sax. T. Sax. B. Tpt. Tbn. E. Gtr. Perc. Bass D. S.

mf

Em7 B7 Eb7 Em7 Ab7b Bb Bb7 Eb7

Dreams of Tahiti

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
Transcrição de
Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 92

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Winds:** Two staves, both in treble clef, with a *mf* dynamic marking at the end.
- Sax Section:** Two staves, both in treble clef, with a *mp* dynamic marking at the end.
- Trumpet in Bb:** One staff in treble clef, featuring a *Solo, com seq.* section starting at measure 3, with a *mf* dynamic marking.
- Strings:** Two staves, both in treble clef, with a *mp* dynamic marking.
- Bass:** One staff in bass clef, with a *mp* dynamic marking.
- Clave:** One staff in common time, with a *mp* dynamic marking.
- Percussion:** One staff in common time, including *Congas* and *Shaker*, with a *mp* dynamic marking.

The score is in 2/4 time and Bb major. It begins with a tempo of 92 beats per minute. The key signature has two flats (Bb and Eb). The piece is marked *mf* (mezzo-forte) for the winds and saxophone, and *mp* (mezzo-piano) for the strings, bass, clave, and percussion.

A

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It begins with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 2/4 time signature. A rehearsal mark 'A' is placed above the first measure. The instruments and their parts are as follows:

- Winds:** Two staves, both containing rests throughout the section.
- Sax:** Two staves. The saxophone part starts with a *mf* dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns.
- Bb Tpt.:** One staff. The trumpet part begins with a *mp* dynamic and plays a melodic line.
- Flgtn.:** One staff. The flute part mirrors the trumpet's melodic line with a *mp* dynamic.
- Trombones:** Two staves. The trombone part starts with a *mf* dynamic and plays a rhythmic accompaniment.
- Pno.:** Two staves. The piano part includes specific voicings: *mf* D9sus7, D6, [D9sus7], and D6.
- Bass:** One staff. The bass line provides a steady rhythmic accompaniment with a *mf* dynamic.
- Clave:** One staff. The clave part plays a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Perc.:** One staff. The percussion part plays a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.

The score concludes with a *simile* marking above the piano part, indicating that the dynamics and articulation should be maintained in the following section.

Dreams of Tahiti

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Sax:** Two staves (treble and bass clef). The treble staff has a melodic line starting with a *mf* dynamic. The bass staff has a rhythmic accompaniment.
- B♭ Tpt:** One staff (treble clef). It is mostly silent, with some chords appearing in the later measures.
- Flgtn:** One staff (treble clef). It has a melodic line that enters in the later measures.
- Trombones:** Two staves (treble and bass clef). The bass staff has a rhythmic accompaniment.
- Pno:** Two staves (treble and bass clef). The right hand has a rhythmic pattern with a *D=* marking. The left hand has a rhythmic pattern with an *Eran?* marking.
- Bass:** One staff (bass clef). It has a rhythmic accompaniment.
- Clave:** One staff (percussion clef). It has a rhythmic accompaniment.
- Perc:** One staff (percussion clef). It has a rhythmic accompaniment.

The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations including dynamics, articulation marks, and performance instructions.

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a jazz ensemble. It consists of seven staves, each representing a different instrument or section. The score begins at measure 17. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are as follows:

- Sax:** Features a melodic line in the right hand with a dynamic marking of *f* (forte) and a bass line in the left hand.
- B♭ Tpt. (Trumpet):** Has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Trombones:** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the final measure.
- Pno. (Piano):** Shows a rhythmic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand, with chord markings for A7 and D9.
- Bass:** Provides a steady bass line with eighth-note patterns.
- Clave:** Plays a rhythmic pattern characteristic of Cuban music.
- Perc. (Percussion):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Dreams of Tahiti

B

Trombones

Strings

Pno.

Bass

Clave

Perc.

mf

mf

smile

D9sus7 D6 D9sus7 D6 D7sus D7

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a large ensemble. It begins at measure 29. The instrumentation includes Saxophone, B♭ Trumpet, Flugelhorn, Trombones, Strings, Piano, Bass, Clave, and Percussion. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 4/4. The score features a variety of textures and dynamics, with a prominent *f* (forte) dynamic throughout. The Saxophone and B♭ Trumpet parts have melodic lines with grace notes and slurs. The Flugelhorn part is mostly rests with a few notes at the end. The Trombones provide harmonic support with chords and moving lines. The Strings play a rhythmic pattern of sixteenth notes. The Piano part includes chords and a melodic line, with specific voicings like G6sus7, G-dm, and Dm9(♭B) indicated. The Bass, Clave, and Percussion parts provide a steady rhythmic foundation.

Dreams of Tahiti

This musical score is for the piece "Dreams of Tahiti" and spans measures 21 to 24. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Sax:** Saxophone part with a melodic line in the upper register and a rhythmic accompaniment in the lower register.
- B-Tpt:** B-flat Trumpet part with a melodic line in the upper register.
- Flgtn:** Flute part with a melodic line in the upper register.
- Trombones:** Trombone part with a melodic line in the upper register and a rhythmic accompaniment in the lower register.
- Strings:** String section part with a melodic line in the upper register and a rhythmic accompaniment in the lower register.
- Pno:** Piano part with a rhythmic accompaniment in the lower register and a melodic line in the upper register. Chord symbols are provided below the staff: Bb9, Eb9, A7D, and D9. A dynamic marking of *mf* is present at the end of the piece.
- Bass:** Bass part with a rhythmic accompaniment in the lower register.
- Clave:** Clave part with a rhythmic accompaniment in the lower register.
- Perc:** Percussion part with a rhythmic accompaniment in the lower register.

The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The music features a mix of melodic and rhythmic elements, with a focus on the saxophone and trumpet parts.

Dreams of Tahiti

C

The musical score is divided into two systems. The first system includes Piano (Pno.), Bass, Clave, and Percussion (Perc.). The Piano part features a melodic line with triplets and chords: D9maj7, D6, D9maj7, D6, and D5. The Bass line is a steady eighth-note pattern marked *mp*. The Clave line has a similar eighth-note pattern marked *mp*. The Percussion line has a rhythmic pattern marked *mp*. The second system includes Bass Trombone (B♭ Tpt.), Trombones, Piano (Pno.), Bass, Clave, and Percussion. The Bass Trombone part has a melodic line marked *mf*. The Trombones part has a similar melodic line marked *mf*. The Piano part features a melodic line with chords: E9maj7, *f*, and A♭. The Bass line is a steady eighth-note pattern. The Clave and Percussion lines continue with their respective patterns.

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a large ensemble. It consists of six staves: Trombones, Strings, Pnu. (Piano), Bass, Clave, and Perc. (Percussion). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Trombones part features a melodic line starting in the fourth measure, marked with a *mf* dynamic and a box containing the letter 'D'. The Strings part provides harmonic support with chords in the fourth measure, also marked *mf*. The Pnu. part features a complex texture of chords and arpeggios, with dynamic markings of *mf* and *f*. The Bass part has a steady eighth-note pattern, marked *mf*. The Clave part has a consistent rhythmic pattern, marked *mf*. The Perc. part has a steady eighth-note pattern, marked *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a large ensemble. It begins at measure 17. The Saxophone part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The B♭ Trumpet and Trombone parts have melodic lines, with the Trombone part featuring a triplet in the final measure. The String section plays a complex texture with triplets and sustained notes. The Piano accompaniment is indicated by slashes and includes the following chord changes: D9sus7, D6, D7sus, D7, and G7sus7. The Bass line provides a steady eighth-note accompaniment. The Clave and Percussion parts provide a rhythmic foundation with eighth-note patterns.

Dreams of Tahiti

This musical score is for the piece "Dreams of Tahiti" and spans 11 measures. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Sax:** Saxophone part with a melodic line in the upper register.
- B♭ Tpt:** B♭ Trumpet part with a melodic line in the upper register.
- Flgtn:** Flute part with a melodic line in the upper register.
- Trombones:** Trombone part with a melodic line in the lower register.
- Strings:** String section part with a melodic line in the upper register.
- Pno:** Piano part with a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. The piano part includes dynamic markings (*f*) and chord changes: G dm7, Dbm7/Bb, and Bbm7.
- Bass:** Bass part with a melodic line in the lower register.
- Clave:** Clave part with a rhythmic pattern.
- Perc:** Percussion part with a rhythmic pattern.

The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats).

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a large ensemble. It features the following parts:

- Sax:** Saxophone part with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef. A dynamic marking of *mf* is present.
- B-Tpt:** B-flat Trumpet part with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef.
- Flghn:** Flute part with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef.
- Trombones:** Trombone part with a melodic line in the bass clef and accompaniment in the bass clef.
- Strings:** String section part with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef. A dynamic marking of *mf* is present.
- Pno:** Piano part with a treble clef staff and a bass clef staff. Chord symbols *E6b7*, *A>D*, and *D6* are indicated above the treble staff.
- Bass:** Bass line in the bass clef.
- Clave:** Clave rhythm part in the treble clef.
- Perc:** Percussion part in the bass clef.

The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The music is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte).

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a large ensemble. It features seven staves: Winds, Saxophone, Strings, Piano, Bass, Clave, and Percussion. The score is in the key of E major (indicated by three sharps) and 4/4 time. A rehearsal mark 'E' is placed at the beginning of the Winds staff. The Winds staff begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with grace notes. The Saxophone staff has a melodic line starting at measure 7. The Strings staff provides harmonic support with a melodic line starting at measure 7. The Piano part features chords in the right hand (E6, E, F#m) and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Bass staff has a steady eighth-note accompaniment starting at measure 7 with a *mf* dynamic. The Clave and Percussion parts provide a rhythmic foundation, with the Clave having a *mf* dynamic and the Percussion having a *mf* dynamic.

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a band. It consists of six staves, each with a label on the left: Winds, Sax, Pno, Bass, Clave, and Perc. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The Winds section has two staves, both in treble clef. The Sax section has two staves, both in treble clef. The Pno section has two staves, both in treble clef. The Bass section has one staff in bass clef. The Clave section has one staff in treble clef. The Perc section has one staff in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Dreams of Tahiti

27

F

Sax.

Flghn.

Strings

Pno.

Bass

Clave

Perc.

mf

mf

simile

E

Emaj7

Eb

Emaj7

Eb

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a large ensemble. It consists of the following parts:

- Sax.**: Saxophone part, starting with a rest and then playing a melodic line marked *f*.
- B♭ Tpt.**: B♭ Trumpet part, starting with a rest and then playing a melodic line marked *f*.
- Flgtn.**: Flute part, playing a melodic line.
- Trombones**: Trombone part, playing a rhythmic line marked *mf*.
- Strings**: String section, playing a harmonic accompaniment with a melodic line in the upper strings marked *f*.
- Pno.**: Piano part, playing a rhythmic accompaniment with chords labeled E7sus, E7, and A(m)7.
- Bass**: Bass line, playing a rhythmic line.
- Clave**: Clave part, playing a rhythmic line.
- Perc.**: Percussion part, playing a rhythmic line.

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a large ensemble. It consists of the following parts:

- Sax:** Saxophone part with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef.
- B♭ Tpt:** B♭ Trumpet part with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef.
- Flgtn:** Flute part in the treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Trombones:** Trombone part in the bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Strings:** String section part with a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef, marked with *mf*.
- Pno:** Piano part with a dynamic marking of *f*. The right hand has a slash, and the left hand has a slash. Chord changes are indicated: Abdim, Ebmaj7CE, and Cbm7.
- Bass:** Bass line in the bass clef with a dynamic marking of *f*.
- Clave:** Clave part in the bass clef with a dynamic marking of *f*.
- Perc:** Percussion part with a dynamic marking of *f*.

Dreams of Tahiti

The musical score for "Dreams of Tahiti" is arranged for a large ensemble. It consists of the following parts:

- Sax:** Tenor saxophone part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.
- B♭ Tpt.:** B♭ Trumpet part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.
- Flgtn.:** Flute part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.
- Trombones:** Trombone section with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.
- Strings:** String section with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.
- Pno.:** Piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Chord symbols F#m7, B13, and E are indicated.
- Bass:** Double bass part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.
- Clave:** Clave part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.
- Perc.:** Percussion part with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Bubu

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
 Transcrição de
 Lucas Bonetti e Douglas Berti

♩ = 130 A

Flute *f*

Alto Sax *f*

Trumpets in Bb *mp*

Trombone *mp*

Strings *f*

Glockenspiel *f*

Piano *mf*

Bass *mf*

Drum Set *mf*
 Jazz Swing
 (com vassourinhas)

Chord symbols: Cm7 F7(b9) Dm7 Gm7 Cm7 F7(b9) Bb7b9 Bbm7

2

Bubu

FL.
A. Sax.
B♭ Tpts.
Tbn.
Strings
Glk.
Pno.
Bass
D. S.

Chord progression: Cm7, Eb7, D7(b9), G7(b9), Cm7, F7(b9), Bb7

fill

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features a full orchestral arrangement. The Flute and Alto Saxophone parts have a melodic line with a trill in the second measure. The Brass section (B♭ Trumpets and Trombone) provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The Strings play a steady accompaniment. The Glockenspiel has a simple rhythmic pattern. The Piano and Bass provide a solid harmonic and rhythmic foundation. The Drum Set is indicated by a slash through a bar line.

T. Sax.
B♭ Tpts.
Tbn.
E. Gtr.
Bass
D. S.

Chord progression: Bb7M, Cm7, Cm7, A7, Dm7, Cm7

Cut seed

mf

Detailed description: This system contains the next four measures. The Tenor Saxophone has a melodic line. The B♭ Trumpets and Trombone parts have a more active role with eighth-note patterns. The Electric Guitar has a rhythmic accompaniment. The Bass continues the harmonic support. The Drum Set is indicated by a slash through a bar line. A dynamic marking of *mf* is present in the Trombone part.

Bubu

Fl. *f*

A. Sax. *f*

T. Sax. *f*

B. Sax. *f*

B. Tpts. *f* *Sensu vord.*

Tbn. *f*

Strings *f*

Glk. *f*

E. Gtr. *f*
Eva7 A7(b9) Fm7 Bm7 Em7 A7(b9) D7(b9) D7(b9)

Bass *f*

D. S. *f*

The musical score for 'Bubu' is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.**: Flute, mostly resting with a few notes in the first measure.
- A. Sax.**: Alto Saxophone, playing a melodic line with an *Impoviso* section indicated by slashes in the final measure.
- T. Sax.**: Tenor Saxophone, mostly resting.
- B. Sax.**: Baritone Saxophone, playing a melodic line similar to the Alto Saxophone.
- Bs. Tpts.**: Bass Trombone, playing a melodic line.
- Tbn.**: Trombone, playing a melodic line.
- Glk.**: Glockenspiel, mostly resting.
- E. Gtr.**: Electric Guitar, playing a rhythmic pattern with a solo section marked with slashes. Chord symbols above the staff include: $E^b M$, $E^b m^7$, F^7 , $D m^7$, $G m^7$, $C m^7$, F^7 , and B^b .
- Bass**: Bass guitar, playing a rhythmic pattern.
- D. S.**: Double Bass, playing a rhythmic pattern.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of four measures. The first measure contains the main melodic and rhythmic material. The second and third measures continue the melodic lines. The fourth measure features an *Impoviso* section for the Alto Saxophone and a final rhythmic flourish for the Double Bass.

Bubu

SOLO 1

C

A. Sax. *mp* G7M E7 Am7 F#7 Bm7 Em7

Pno. *mp* Bb7M Gm7 Cm7 A7 Dm7 Gm7

Bass *mp*

D. S. *mp*

Detailed description: This block contains the first system of the musical score for 'SOLO 1'. It features four staves: A. Sax., Pno., Bass, and D. S. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time. The A. Sax. staff has a treble clef and contains a series of slanted lines representing a solo. The Pno. staff has a grand staff with treble and bass clefs, containing a series of slanted lines. The Bass staff has a bass clef and contains a melodic line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The D. S. staff has a double bar line and contains a series of slanted lines. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano).

A. Sax. Cm7 F7(b9) Dm7 Gm7 Cm7 F7(b9) Bb7M Bb7(b9)

Strings *mp*

Pno. Em7 Ab7(b9) Fm7 Bm7 Em7 Ab7(b9) D7M D7(b9)

Bass

D. S.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for 'SOLO 1', measures 28-33. It features five staves: A. Sax., Strings, Pno., Bass, and D. S. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time. The A. Sax. staff has a treble clef and contains a series of slanted lines. The Strings staff has a grand staff with treble and bass clefs, containing a series of chords. The Pno. staff has a grand staff with treble and bass clefs, containing a series of slanted lines. The Bass staff has a bass clef and contains a melodic line with notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The D. S. staff has a double bar line and contains a series of slanted lines. Dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano).

6

Bubu

A. Sax. *mf* C7M Ca7 F7 Bb7 Eb7 Ab7 D7 G6

E. Gtr. *mf* *Impassio*

Pno. *mf* Eb7M Eb7 Ab7 Db7 Gb7 Cb7 F7 Bb6

Bass *mf*

D. S. *mf*

SOLO 2

D *mf* Bb7M Gb7 Cb7 A7 Db7 Gb7

E. Gtr. *mf*

Pno. *mf* Bb7M Gb7 Cb7 A7 Db7 Gb7

Bass *mf*

D. S. *mf*

Bubu

34

Strings *mp*

34

Glk. *mp*

E.Gtr. Ebu7 A7(b9) F#7 Bbu7 Ebu7 A7(b9) D#M D7(b5)

Pno. Ebu7 A7(b9) F#7 Bbu7 Ebu7 A7(b9) D#M D7(b5)

Bass

D.S.

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 34 through 41. It features six staves: Strings (mp), Glk. (mp), E.Gtr., Pno., Bass, and D.S. The E.Gtr. and Pno. staves are marked with chords: Ebu7, A7(b9), F#7, Bbu7, Ebu7, A7(b9), D#M, and D7(b5). The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

42

E.Gtr. D#M Ebu7 A7 Du7 Gu7 Cu7 F7 Bb6

Pno. D#M Ebu7 A7 Du7 Gu7 Cu7 F7 Bb6 *Imprompto*

Bass

D.S.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 42 through 49. It features four staves: E.Gtr., Pno., Bass, and D.S. The E.Gtr. and Pno. staves are marked with chords: D#M, Ebu7, A7, Du7, Gu7, Cu7, F7, and Bb6. The Pno. staff also includes the instruction 'Imprompto'. The D.S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

SOLO 3

E

B7M Gm7 Cm7 A7 Dm7 Gm7

Pno.

Bass

D. S.

50

Strings

50

Ebu7 A7(9)9 Fm7 Bbu7 Ebu7 A7(9)9 D9M D7(9)5

Pno.

Bass

D. S.

Bubu

50

Fl.

A. Sax.

Strings

Pno.

Bass

D. S.

E7M Eb7 A7 D97 G97 C97 F7 Bb6

The musical score is arranged in six staves. The Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), and Strings parts are mostly silent, indicated by horizontal lines with a '50' above the first measure. The Piano (Pno.) part features a series of slanted lines in the right hand, with a '50' above the first measure. The Bass part shows a melodic line starting on a quarter note G2, moving up stepwise to a dotted quarter note G2, then a quarter note F2, and finally a quarter note E2. The Double Bass (D. S.) part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a '50' above the first measure. Chord symbols are placed above the piano staff: E7M, Eb7, A7, D97, G97, C97, F7, and Bb6.

F

Fl.

A. Sax.

B. Tpts.
mp

Tbn.
mp

Strings

Glk.
f

Pno.
mf
Chords: C#7, F7(b9), D#7, G#7, C#7, F7(b9), Bb7M, Bb#7

Bass
mf

D. S.
mf

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Bubu'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top left, there is a boxed 'F' indicating a first ending. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), B. Trumpets (B. Tpts.), Trombone (Tbn.), Strings, Glockenspiel (Glk.), Piano (Pno.), Bass, and Drum Set (D. S.). The Flute and Alto Saxophone parts have a melodic line with eighth and sixteenth notes. The B. Trumpets and Trombone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Glockenspiel part has a few notes, including a dynamic marking of *f*. The Piano part includes a series of chords: C#7, F7(b9), D#7, G#7, C#7, F7(b9), Bb7M, and Bb#7, with a dynamic marking of *mf*. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. The Drum Set part is indicated by a double bar line and a dynamic marking of *mf*.

Bubu

The musical score for 'Bubu' is arranged for a large ensemble. It features the following parts:

- Fl.** (Flute): Melodic line with grace notes and slurs.
- A. Sax.** (Alto Saxophone): Melodic line mirroring the flute.
- T. Sax.** (Tenor Saxophone): Rests in the first three measures, then enters with a melodic line.
- B. Sax.** (Baritone Saxophone): Rests in the first three measures, then enters with a melodic line.
- Br. Tpts.** (Brass Trumpets): Harmonic accompaniment with slurs.
- Tbn.** (Brass Trombone): Harmonic accompaniment with slurs.
- Strings**: Violin and Viola parts with melodic lines.
- Glk.** (Glockenspiel): Simple rhythmic accompaniment.
- Pno.** (Piano): Accompaniment with chords and melodic lines. Chord symbols are provided above the staff: $Cm7$, $E7$, $D7(b9)$, $G7(b9)$, $Cm7$, $F7(b9)$, $Bb7$, $Gm7$, $Fm7$, $E7$, $Dm7$.
- Bass**: Bass line with a steady eighth-note pattern.
- D. S.** (Drum Set): Rhythmic accompaniment with slash notation.

G

The musical score is for the piece 'Bubu' and consists of the following parts:

- Fl.** (Flute): Melodic line with slurs and accents.
- A. Sax.** (Alto Saxophone): Harmonic accompaniment with slurs.
- T. Sax.** (Tenor Saxophone): Harmonic accompaniment with slurs.
- B. Sax.** (Baritone Saxophone): Harmonic accompaniment with slurs.
- D. Tpts.** (Trumpets): Harmonic accompaniment with slurs.
- Tbn.** (Trombone): Harmonic accompaniment with slurs.
- Pno.** (Piano): Accompaniment with chords and slurs. Chord markings above the staff include: *Dm7 Eb7*, *Dm7 Eb7*, *F7*, *Em7 Fm7*, and *Bm7*.
- Bass**: Harmonic accompaniment with slurs.
- D. S.** (Drum Set): Rhythmic accompaniment indicated by a double bar line with diagonal slashes and a dynamic marking of *f*.

Dynamic markings of *f* (forte) are present at the beginning of several staves.

Bubu

70

Fl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

B. Tpts.

Tbn.

Strings

Glk.

E. Gr.

Bass

D. S.

mf

Ebu7 A7(b9) F#7 Bbu7 Ebu7 A7(b9) Dbeb7 D7(b9)

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Bubu'. The score is arranged in a standard orchestral format with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (B. Sax.), B-flat Trumpet (B. Tpts.), Trombone (Tbn.), Strings, Glockenspiel (Glk.), Electric Guitar (E. Gr.), Bass, and Drums (D. S.). The music is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 70. The Flute and Tenor Saxophone parts have a melodic line with eighth and quarter notes. The Saxophone parts (A. Sax., B. Sax.) and Trumpets/Trombone parts (B. Tpts., Tbn.) are mostly silent, with some notes appearing at the end of the page. The Strings part is marked *mf* and plays a rhythmic accompaniment of chords. The Glockenspiel part has a simple eighth-note pattern. The Electric Guitar part is marked with a series of slashes, indicating a rhythmic pattern. The Bass part plays a steady eighth-note line. The Drums part is marked with a series of slashes, indicating a rhythmic pattern. The chord progression for the Electric Guitar is: Ebu7, A7(b9), F#7, Bbu7, Ebu7, A7(b9), Dbeb7, D7(b9).

The musical score for 'Bubu' is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting at measure 74.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** Part 1, starting at measure 74.
- T. Sax. (Tenor Saxophone):** Part 1, starting at measure 74.
- B. Sax. (Baritone Saxophone):** Part 1, starting at measure 74.
- B. Trpts. (Bass Trumpets):** Part 1, starting at measure 74.
- Tbn. (Trombone):** Part 1, starting at measure 74.
- Glk. (Glockenspiel):** Part 1, starting at measure 74.
- E. Git. (Electric Guitar):** Part 1, starting at measure 74. Chord chart: E7M, Dm7, F7, Dm7, Gm7, Cm7, Dm7, C7, Bm7, Bb.
- Pno. (Piano):** Part 1, starting at measure 74.
- Bass:** Part 1, starting at measure 74.
- D. S. (Drums):** Part 1, starting at measure 74.

The score is written in a key signature of two flats (Bb) and a common time signature (C). The piece begins at measure 74. The electric guitar part includes a chord chart: E7M, Dm7, F7, Dm7, Gm7, Cm7, Dm7, C7, Bm7, Bb.

The Tokyo Dolls

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos
Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 110

Piano *mp*

Drum Set *p*

A

B♭ Tpt. *mf*

Pno. *mp*

E. Gtr. *mp*

Bass *mp*

D. S. *mp*

Jazz Swing

simple

F B♭ Am7 Gm7 F Dm7 Gm7 CT Am7 D7(b9) Gm7 CT

2

The Tokyo Dolls

B♭ Tpt.

 T. Sax.

 Pno.

 E. Gtr.

 Bass

 D. S.

Chords: F, B♭, Am7, Gm7, F, Dm7, Gm7, C7, F *mp*

B

 B♭ Tpt.

 T. Sax.

 Pno.

 E. Gtr.

 Bass

 D. S.

Chords: F, B♭, Am7, Gm7, F, Dm7, Gm7, C7, Am7, D7(b9), Gm7, C7

The Tokyo Dolls

21

B♭ Tpt.

T. Sax.

Pno.

E. Git.

Bass

D. S.

F B♭7M C7 F6 Dm7 Gm7 C7 F F7 *mf*

C

22

B♭ Tpt.

T. Sax.

Pno.

E. Git.

Bass

D. S.

B♭6 B Bm6 Bm C7

21

B♭ Tpt.

T. Sax.

Pno. *mp*

F B♭ A♭7 G♭7 F D♭7 G♭7 C7 A♭7 D7 G♭7 C7

E. Git.

Bass

D. S.

25

B♭ Tpt.

T. Sax.

Pno.

F6 B♭7M C7 F6 D♭7 G♭7 C7 F6

E. Git. *Impetuo*

Bass *mp*

D. S.

The Tokyo Dolls

5

D

Pno. F Bb Am7 Gm7 F Dm7 Gm7 C7 Am7 D7(9) Gm7 C7

E.Gtr. F Bb Am7 Gm7 F Dm7 Gm7 C7 Am7 D7(9) Gm7 C7

Bass

D. S.

Pno. F Bb Am7 Gm7 F Dm7 Gm7 C7 F E7

E.Gtr. F Bb Am7 Gm7 F Dm7 Gm7 C7 F E7

Bass

D. S.

E Improviso

C6 C#6

T. Sax.

Pno.

E. Gtr.

Bass

D. S.

41 G6 C7M Bm7 Am7 G6 Em7 A7 D7 Bm7 Em7 Am7 D7

42 F6 B7M Am7 Gm7 F6 Dm7 G7 C7 Am7 Dm7 Gm7 C7

43 F6 B7M Am7 Gm7 F6 Dm7 G7 C7 Am7 Dm7 Gm7 C7

44

T. Sax.

Pno.

E. Gtr.

Bass

D. S.

The Tokyo Dolls

7

47

T. Sax. *G6 C7M Bb7 A7 G6 E7 A7 D7 G6*

Pno. *F6 B7M A7 G#7 F6 D#7 G#7 C7 F6*

E. Git. *F6 B7M A7 G#7 F6 D#7 G#7 C7 F6*

Bass

D. S.

51

H. Tpt. *mf*

Pno. *mp* *F Bb A7 G#7 F D#7 G#7 C7 A7 D7 G#7 C7*

E. Git. *mp*

Bass *mp*

D. S. *mp*

The Tokyo Dolls

Musical score for measures 31-34. The score includes parts for Bb Tpt, T. Sax, Pno, E. Gtr, Bass, and D. S. Chord annotations above the piano part are: F, Bb, Aa7, Ga7, F, Da7, Ga7, C7, F.

Musical score for measures 35-38. The score includes parts for Bb Tpt, T. Sax, Pno, E. Gtr, Bass, and D. S. A box labeled 'G' is present above the Bb Tpt part in measure 35. Dynamic markings 'mf' are present at the start of measures 35, 36, and 37.

The Tokyo Dolls

Musical score for measures 49-52. The score includes parts for B♭ Tpt., T. Sax., Piano (Pno.), E. Gtr., Bass, and D. S. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part includes the following chord sequence: F, B♭, Am7, Gm7, F, Dm7, Gm7, C7, Am7, D7, Gm7, C7.

Musical score for measures 53-56. The score includes parts for B♭ Tpt., T. Sax., Piano (Pno.), E. Gtr., Bass, and D. S. The key signature is two sharps (F# and C#). The piano part includes the following chord sequence: F, B♭, Am7, Gm7, F, Dm7, Gm7, C7, F, Gm7, F#7.

The Kangaroo Shake

Love in the Pacific (1968)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

$\text{♩} = 140$

Tenor Sax

Electric Guitar

Bass

Drum Set

A

T. Sax

E. Gtr.

Bass

D. S.

smile

T. Sax

E. Gtr.

Bass

D. S.

The Kangaroo Shake

B

Musical score for section B, measures 1-4. The score is for four instruments: Tenor Saxophone (T. Sax), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, and Drum Set (D. S.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The T. Sax part has a melodic line with eighth and quarter notes. The E. Gtr. part has a chordal accompaniment with eighth notes. The Bass part has a steady eighth-note bass line. The D. S. part has a simple drum pattern with snare and bass drum.

Musical score for section B, measures 5-8. The T. Sax part continues with a melodic line, ending with a quarter rest in measure 8. The E. Gtr. part has a chordal accompaniment, with a change in chord in measure 7. The Bass part continues with a steady eighth-note bass line. The D. S. part continues with a simple drum pattern. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) for the T. Sax and Bass parts in measures 7 and 8.

C

Musical score for section C, measures 1-4. The T. Sax part has a simple melodic line with quarter notes. The E. Gtr. part has a chordal accompaniment with quarter notes. The Bass part has a simple bass line with quarter notes. The D. S. part has a complex drum pattern with many sixteenth notes. A text instruction is present: "Na caixa e timbales, variando acentos" (On the snare and timbales, varying accents).

The Kangaroo Shake

Musical score for measures 24-27. The score is for four instruments: T. Sax., E. Gtr., Bass, and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 24 starts with a dynamic marking of *f*. The T. Sax. part has a melodic line with eighth and quarter notes. The E. Gtr. part has a chordal accompaniment with a steady eighth-note bass line. The Bass part has a similar eighth-note bass line. The D. S. part has a simple drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats.

Musical score for measures 27-30. The score is for four instruments: T. Sax., E. Gtr., Bass, and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 27 starts with a dynamic marking of *f*. A box labeled 'D' is placed above the T. Sax. staff at the beginning of measure 27. The T. Sax. part has a melodic line with eighth and quarter notes. The E. Gtr. part has a chordal accompaniment with a steady eighth-note bass line. The Bass part has a similar eighth-note bass line. The D. S. part has a simple drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats.

Musical score for measures 31-34. The score is for four instruments: T. Sax., E. Gtr., Bass, and D. S. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 31 starts with a dynamic marking of *f*. The T. Sax. part has a melodic line with eighth and quarter notes. The E. Gtr. part has a chordal accompaniment with a steady eighth-note bass line. The Bass part has a similar eighth-note bass line. The D. S. part has a simple drum pattern with a snare drum on the second and fourth beats.

4

The Kangaroo Shake

E *Impetuous*
B₁₁

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

D. S.

F#7 B₁₁ B₁₁

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

D. S.

F B₁₁

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

D. S.

The Kangaroo Shake

47

F#7 Bb

T. Sax. 


E. Gtr. 


Bass 


D. S. 

mf

G

E. Gtr. 

Bass 

D. S. 

mf

Na caixa e tambores,
variando acentos.

55

T. Sax. 

E. Gtr. 

Bass 

D. S. 

f

The Kangaroo Shake

II Improvise
Bm

T. Sn.

E. Gtr.

Bass

D. S.

67 F#7 Bm F#7

T. Sn.

E. Gtr.

Bass

D. S.

I Improvise
Am

E. Gtr.

Bass

D. S.

The Kangaroo Shake

7

77 E7 Am E7

E.Gtr.

Bass

D. S.

78 Am

E.Gtr.

Bass

D. S.

79 E7 Am E7

E.Gtr.

Bass

D. S.

80 Improvisation E7 Bm

T. Sax.

E.Gtr.

Bass

D. S.

81 Dm Am

The Kangaroo Shake

87

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

D. S.

88

L *Impetoso*
Bm

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

D. S.

89

T. Sax.

E. Gtr.

Bass

D. S.

Africa Erotica: A Happening in Africa^{170 171}

¹⁷⁰ Os *cues* 14 e 17 não apresentam transcrições em partitura, por não terem informações musicais relevantes para a pesquisa.

¹⁷¹ Os *cues* 3, 10, 34, 35 e 36 não são composições de Moacir Santos, mas de Hareton Salvanini. Eles não foram analisados no Volume I da tese, contudo, suas partituras transcritas estão disponíveis no presente capítulo do Volume II por fazerem parte da trilha musical do filme *Africa Erotica*.

2

1

A

25
Tuba *mf*

25
Strings *f*

25
Perc. 1

25
Perc. 2

25
Tuba

25
Strings

25
Perc. 1

25
Perc. 2

B

39
Bb Tpt. *f*

39
Tuba *mf*

39
Perc. 1

39
Perc. 2

1

3

Musical score for measures 31-34. The score includes five staves: B♭ Tpt, Tbus., Strings, Perc. 1, and Perc. 2. The B♭ Tpt and Tbus. parts feature melodic lines with various accidentals. The Strings part has a complex, fast-moving texture with many accidentals and a dynamic marking of *mf*. The Perc. 1 and Perc. 2 parts consist of rhythmic patterns indicated by slashes.

Musical score for measures 35-38. The score includes four staves: B♭ Tpt, Strings, Perc. 1, and Perc. 2. The B♭ Tpt part continues with a melodic line. The Strings part has a complex, fast-moving texture with many accidentals. The Perc. 1 and Perc. 2 parts consist of rhythmic patterns indicated by slashes.

Musical score for measures 39-42, marked with a 'C' in a box. The score includes two staves: Strings and Perc. 2. The Strings part features a complex, fast-moving texture with many accidentals and a dynamic marking of *mf*. The Perc. 2 part consists of rhythmic patterns indicated by slashes, ending with a dynamic marking of *f*.

4

1

Musical score for Bb Tpt, Tuba, Strings, and Perc. 2. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The Bb Tpt part starts with a dynamic of *f* and ends with *mp*. The Tuba part is mostly silent, with a few notes at the end marked *mp*. The Strings part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with *f* and ending with *mp*. Perc. 2 has a few notes at the end.

Musical score for Ob., Bb Tpt, Tuba, Strings, Perc. 1, and Perc. 2. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. A section marker 'D' is present at the beginning. The Ob. part has a few notes at the end. The Bb Tpt part starts with a dynamic of *f*. The Tuba part has a melodic line starting with *mf*. The Strings part has a melodic line starting with *f*. Perc. 1 includes parts for Cans, snare, and Zambos. Perc. 2 includes parts for Cow bell and snare.

Musical score for measures 65-70. The score includes parts for Oboe (Ob.), Trombone (Tbn.), Strings (Violin and Viola), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). The Oboe part features a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The Trombone part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Strings part has a melodic line in the upper voice and rests in the lower voice. Percussion 1 and 2 play a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 71-76. The score includes parts for Trombone (Tbn.), Strings (Violin and Viola), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). The Trombone part continues with its eighth-note accompaniment. The Strings part features a melodic line in the upper voice with a long note value, and rests in the lower voice. Percussion 1 and 2 continue with their rhythmic pattern.

3
 "Despedida"
Africa Erotica (1970)

Hareton Salvanini
 Transcrição de Lucas Bonetti

Piano

♩ = 90
rubato
mp
rall.

A

A. Sax
mf
Con

Pno.

A. Sax

Pno.

A. Sax

Pno.

4

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

A ♩ = 140

Flute

Clarinet in B \flat

Trumpet in B \flat

Violin

B

Vln.

Bass

20

Vln.

Bass

5

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de
Lucas Bonetti e Douglas Berti

$\text{♩} = 130$

Bass *mp*

A

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Bass

ff

2

5

B

Fl.

Ob.

Vln.

Bass

mp

This system contains measures 2 through 5 of section B. The Flute part has a melodic line starting on a half rest, followed by notes G4, A4, Bb4, and C5. The Oboe part has a similar line starting on a half rest, followed by notes G4, A4, Bb4, and C5. The Violin part consists of a sustained chord of Bb4, C5, and D5. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

11

Fl.

Ob.

Vln.

Bass

This system contains measures 11 through 15. The Flute part has a melodic line starting on a half rest, followed by notes G4, A4, Bb4, and C5. The Oboe part has a similar line starting on a half rest, followed by notes G4, A4, Bb4, and C5. The Violin part consists of a sustained chord of Bb4, C5, and D5. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

C

Fl.

Ob.

Vln.

Bass

This system contains measures 16 through 20 of section C. The Flute part has a melodic line starting on a half rest, followed by notes G4, A4, Bb4, and C5. The Oboe part has a similar line starting on a half rest, followed by notes G4, A4, Bb4, and C5. The Violin part consists of a sustained chord of Bb4, C5, and D5. The Bass part has a rhythmic pattern of eighth notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

Musical score for measures 28-32. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vln.), and Bass. The Flute and Oboe parts feature a melodic line with a long note in measure 32. The Violin part consists of a sustained chord. The Bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Musical score for measures 33-37. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Violin (Vln.), and Bass. A dynamic marking of *mf* is present. A section marker 'D' is located above the Flute staff. The Flute and Oboe parts have melodic lines with long notes in measure 37. The Bass Clarinet part has a melodic line. The Violin part has a *pizz.* marking and plays a rhythmic pattern. The Bass part provides a rhythmic accompaniment.

Musical score for measure 38, Bass part. The instrument is Bass. The measure contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and a dynamic marking of *f*.

6

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 100

na última vez 1x 20x

mf

mf

mf

simile

simile

mp

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Voice 1, the second for Voice 2, the third for Balafon, and the bottom for Percussion. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score begins with a rest for the voices. At measure 2, the lyrics 'na última vez' appear above the first staff, with '1x' above the second staff and '20x' above the third staff. The first staff has a dynamic marking of *mf*. The Balafon and Percussion parts start with a dynamic marking of *mp*. The Balafon part has a *simile* marking at the end of the first phrase. The Percussion part also has a *simile* marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Segue somente Balafon e percussão, com variações.

7

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos
 Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 50 A

Flute *f*

Trumpet in B *f*

Strings *pizz.* *mp*

Bass *mf*

Percussion *mp*

Fl. *f*

Ob. *f*

Strings

Bass

Perc.

2

7

B ♩ = 10

Ob.

Strings

f

p

17

Fl.

Ob.

B. Cl.

B. Cl.

Strings

Bass

mf

mp

mp

mp

p

8

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 80

Flute *mp*

Oboe *p* *mf*

Strings *mp*

A

Fl. *mf*

Ob.

Strings *mf*

Bass *mp* *pizz.* *mp*

9

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos
Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 120

Prato

Caixa

Caixa

Surdo

10
"Copacabana Rock"
Africa Erotica (1970)

Hareton Salvanini
Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 90

Electric Piano

Bass

Congas

A

E. Gtr.

Bass

Cong.

2

10

Musical score for E. Gtr., Bass, and Cong. The E. Gtr. and Bass parts feature eighth-note patterns with accents. The Cong. part consists of a steady eighth-note rhythm. Dynamic markings include *f* and *mf*.

Musical score for E. Gtr., E. Pno., Bass, Cong., and D. S. Section B is marked. E. Gtr. and E. Pno. (right hand) have slash markings. E. Pno. (left hand) has a rest. Bass has a rhythmic pattern. Cong. has a steady eighth-note rhythm. D. S. has a rhythmic pattern with a *mf* dynamic marking and a *simile* instruction. Section markers 11 and 12 are present.

Musical score for measures 18, 19, and 20. The score includes five staves: E. Gtr., E. Pno., Bass, Cong., and D. S. The E. Gtr. and E. Pno. staves show rhythmic patterns with diagonal slashes. The Bass staff has a melodic line with eighth notes and rests. The Cong. and D. S. staves show rhythmic patterns with diagonal slashes. Measure numbers 18, 19, and 20 are indicated at the start of each staff. A *fin* marking is present at the end of the E. Pno. staff in measure 20.

Musical score for measures 18, 19, and 20. The score includes seven staves: Br. Tpt., A. Sax., E. Gtr., E. Pno., Bass, Cong., and D. S. The Br. Tpt. and A. Sax. staves have melodic lines with dynamics *pp* and *f*. The E. Gtr. and E. Pno. staves show rhythmic patterns with diagonal slashes. The Bass staff has a melodic line with eighth notes and rests. The Cong. and D. S. staves show rhythmic patterns with diagonal slashes. Measure numbers 18, 19, and 20 are indicated at the start of each staff. A *fin* marking is present at the end of the E. Pno. staff in measure 20. A box containing the letter 'C' is located above the Br. Tpt. staff in measure 18.

4

10

Musical score for measures 21-24. The score includes parts for B♭ Tpt., A. Sax., E. Git., E. Pno., Bass, Cong., and D. S. The B♭ Tpt. and A. Sax. parts feature a dynamic shift from *pp* to *f* at measure 23. The E. Git., E. Pno., Cong., and D. S. parts consist of rhythmic patterns of eighth notes. The Bass part features a walking bass line with eighth notes and quarter notes.

Musical score for measures 25-28, marked with a **D** chord symbol. The score includes parts for B♭ Tpt., A. Sax., E. Git., E. Pno., Bass, Cong., and D. S. The B♭ Tpt. and A. Sax. parts feature a dynamic shift from *pp* to *f* at measure 25. The E. Git., E. Pno., Cong., and D. S. parts consist of rhythmic patterns of eighth notes. The Bass part features a walking bass line with eighth notes and quarter notes.

Musical score for measures 10-21. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: Flute (Fl.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Alto Saxophone (A. Sax.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Piano (E. Pno.), Bass, Conga, and Drums (D. S.).

- Measures 10-13: Flute has a single note with an accent. B♭ Trumpet and Alto Saxophone play a rhythmic pattern. Electric Guitar and Electric Piano have chords F7 and G7. Bass plays a walking line. Conga and Drums play a steady pattern.
- Measures 14-17: Similar to the previous section, with the Flute part continuing.
- Measures 18-21: The Flute part concludes with a final note. The B♭ Trumpet and Alto Saxophone parts also conclude.

Musical score for measures 22-33. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are: B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Alto Saxophone (A. Sax.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Piano (E. Pno.), Bass, Conga, and Drums (D. S.).

- Measures 22-25: B♭ Trumpet and Alto Saxophone play a long, sustained note. Electric Guitar and Electric Piano have chords F7 and G7. Bass plays a walking line. Conga and Drums play a steady pattern.
- Measures 26-29: Similar to the previous section, with the B♭ Trumpet and Alto Saxophone parts continuing.
- Measures 30-33: The B♭ Trumpet and Alto Saxophone parts conclude. The Electric Guitar part is marked "Improviso".

6

10

Musical score for measures 6-10. The score includes five staves: E. Gtr., E. Pno., Bass, Cong., and D. S. The E. Gtr. and E. Pno. staves contain rhythmic slash notation. The Bass staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cong. and D. S. staves contain rhythmic slash notation. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated at the start of each staff.

Musical score for measures 11-15. The score includes five staves: E. Gtr., E. Pno., Bass, Cong., and D. S. The E. Gtr. and E. Pno. staves contain rhythmic slash notation. The Bass staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Cong. and D. S. staves contain rhythmic slash notation. Measure numbers 11, 12, 13, 14, and 15 are indicated at the start of each staff. A "fade out" instruction is written above the E. Gtr. staff at the end of measure 15.

11

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 100

A

Harp

Violin

Cello

Bass

Vln.

Vc.

Bass

12

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de

Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 100

Woodwinds

Brass

Strings

Timpani

A

Brass

Strings

Temp.

2

12

B

Winds *f*

Brass *f*

Strings *f* arco

Timp. *f*

C

Winds

Brass *mf*

Strings *f*

Timp. *mp*

Brass

Strings

Timp.

Measures 27-30. Brass part (treble clef) has a melodic line with rests. Strings part (treble and bass clefs) has block chords. Timp. part (bass clef) has a rhythmic pattern of eighth notes.

Brass

Strings

Timp.

Measures 31-34. Brass part (treble clef) has a melodic line with accents and dynamics. Strings part (treble and bass clefs) has block chords. Timp. part (bass clef) has a rhythmic pattern of eighth notes.

13

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

The musical score is divided into three systems. The first system includes Oboe, Clarinet in Bb, and Percussion. The Oboe part begins with a *ritardando* marking and a *mp* dynamic. The Clarinet in Bb part has a *p* dynamic. The Percussion part features a *Zabumba* and *Triângulo* with a *mp* dynamic. A tempo marking of $\text{♩} = 70$ is present. The second system includes Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), and Percussion (Perc.), all with a *mf* dynamic. A section marker 'A' is placed above the Flute staff. The third system includes Flute (Fl.), Bb Clarinet (Bb Cl.), Strings, and Percussion (Perc.). The Flute and Bb Clarinet parts continue with *mf* dynamics. The Strings part has a *p* dynamic. The Percussion part continues with a *p* dynamic.

16

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

$\text{♩} = 50$

Oboe *p*

Shaker *mp*

Triangle *mp*

Zabumba *mp*

Ob. *mp*

Shaker *mf*

Triangle *mf*

Zabumba *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Shaker

Triangle

Zabumba

2

16

Musical score for measures 21-24. The score includes four staves: Ob. (Oboe), Shaker, Triangle, and Zabumba. The Oboe part begins at measure 21 with a dynamic marking of *mf*. The Shaker and Triangle parts consist of rhythmic patterns of 'x' marks. The Zabumba part has a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Musical score for measures 25-28. The score includes five staves: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Shaker, Triangle, and Zabumba. The Flute part begins at measure 25 with a dynamic marking of *mp*. The Shaker and Triangle parts continue with their rhythmic patterns. The Zabumba part continues with its rhythmic pattern.

18

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de
Lucas Bonetti e Douglas Berti

A $\text{♩} = 60$

Oboe

Horn in F

Harp

Violin

Cello

Ob.

Vln.

Vla.

Bass

2

18

B

Fl. *mf*

Vln.

Vc.

Bass

Detailed description: This system shows the first four measures of section B. The Flute part has rests for the first three measures and a quarter note in the fourth. The Violin part plays a complex rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The Viola part plays a similar eighth-note pattern. The Bass part has whole notes in the first three measures and a quarter note in the fourth. Dynamic markings include *mf* for the flute.

Fl.

Ob.

Hn.

Vc.

Bass

mp

p

mf

Detailed description: This system shows measures 5-8. The Flute and Oboe parts have eighth-note patterns. The Horn part has a simple eighth-note line. The Viola part has whole notes with accidentals. The Bass part has whole notes. Dynamic markings include *mp*, *p*, and *mf*.

C *allegro*

Hp.

Vln.

Vc.

Bass

p

pizz.

Detailed description: This system shows the first three measures of section C. The Harp part has rests. The Violin part plays a rapid sixteenth-note pattern. The Viola part has whole notes with accidentals. The Bass part has whole notes. Dynamic markings include *p* and *pizz.*

D

Musical score for measures 27-30. The score includes parts for B♭ Trumpet, Horn, Violin, Viola, Bass, and Tympani. The key signature is one sharp (F#). Measure 27 features a complex violin line with sixteenth-note patterns and a sustained bass line. Measure 28 has a similar violin line. Measure 29 shows the violin playing a descending scale. Measure 30 features a dynamic shift to *mp* for the brass and *mf* for the strings, with a *arco* marking for the bass.

E

Musical score for measures 31-34. The score includes parts for Viola and Tympani. The key signature is one flat (B♭). Measure 31 features a complex viola line with sixteenth-note patterns and a sustained bass line. Measure 32 has a similar viola line. Measure 33 shows the viola playing a descending scale. Measure 34 features a dynamic shift to *mf* for the viola and a rhythmic pattern for the tympani.

F

Musical score for measures 35-38. The score includes parts for Violin and Viola. The key signature is one sharp (F#). Measure 35 features a complex violin line with sixteenth-note patterns and a sustained bass line. Measure 36 has a similar violin line. Measure 37 shows the violin playing a descending scale. Measure 38 features a dynamic shift to *p* for the violin and a sustained bass line for the viola.

G

Musical score for measures 39-42. The score includes parts for Flute, Violin, Viola, and Bass. The key signature is one flat (B♭). Measure 39 features a complex violin line with sixteenth-note patterns and a sustained bass line. Measure 40 has a similar violin line. Measure 41 shows the violin playing a descending scale. Measure 42 features a dynamic shift to *pp* for the violin and a sustained bass line for the viola.

19

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos
Transcrição de
Lucas Bonetti e Douglas Berti

♩ = 70

A

Flute

Oboe

Bassoon

Harp

Violin

Bass

mp

mp

mp

tr

tr

tr

p

mp

B

Fl.

Ob.

Bsn.

Vln.

Vc.

Bass

mp

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Africa Erotica' by Moacir Santos. The score is divided into two sections, A and B. Section A is marked with a tempo of quarter note = 70. It features six staves: Flute, Oboe, Bassoon, Harp, Violin, and Bass. The Flute part has two trills (tr) in the second and third measures. The Oboe and Bassoon parts have a mezzo-piano (mp) dynamic. The Violin part has a piano (p) dynamic. Section B features five staves: Flute, Oboe, Bassoon, Violin, and Bass. The Flute part has a long note in the first measure. The Oboe part has a melodic line. The Violin part has a rhythmic pattern. The Bass part has a simple bass line. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

2

19

Musical score for measures 1-3. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Ve.), and Bass. The Flute part features a trill starting in measure 2, marked with a forte (f) dynamic. The Oboe and Bassoon parts play sustained notes with a slur. The Violin part has a continuous sixteenth-note tremolo. The Viola and Bass parts are mostly silent, with the Bass playing a few notes in measure 3.

Musical score for measures 4-6. The Flute part has trills in measures 4 and 6, both marked with a forte (f) dynamic. The Oboe and Bassoon parts are silent. The Violin part continues with the sixteenth-note tremolo. The Bass part plays a few notes in measure 6.

Musical score for measures 7-9. The Violin part continues with the sixteenth-note tremolo. The Viola and Bass parts enter in measure 7 with a new melodic line, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. A rehearsal mark 'C' is placed above the first measure of this section. The Viola and Bass parts play sustained notes with a slur.

23

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de
Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 94

A

Flute

Oboe

Horns in F

Trumpet in Bb

Trombone

Percussion

Glockenspiel

Strings

mp *f*

This musical score page contains the following parts:

- Fl.** (Flute): Treble clef, melodic line with slurs.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, melodic line with slurs.
- Hns. in F** (Horns in F): Treble clef, playing sustained chords marked with '8'.
- B. Tpt.** (Bass Trombone): Treble clef, melodic line with slurs.
- Tbn.** (Tuba): Bass clef, playing sustained chords.
- Perc.** (Percussion): Drum set notation with various patterns.
- Glk.** (Glockenspiel): Treble clef, playing sustained chords.
- Strings**: Treble and Bass clefs, playing sustained chords.

Musical score for measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horns in F (Hrn. in F), Bass Trombone (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Strings. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The Flute and Oboe parts begin with a *mf* dynamic. The Horns in F part has a *f* dynamic. The Percussion part has a *f* dynamic. The Strings part has a *mf* dynamic. The score shows a melodic line in the Flute and Oboe, a rhythmic pattern in the Horns in F, and a steady accompaniment in the Trombone and Strings.

Musical score for measures 5-8, marked with a 'B' box. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Pipa, and Strings. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The Flute and Oboe parts have a *f* dynamic. The Percussion part has a *f* dynamic and includes a *Woodblock* section. The Pipa part has a *mf* dynamic. The Strings part has a *mf* dynamic. The score shows a melodic line in the Flute and Oboe, a rhythmic pattern in the Percussion, and a steady accompaniment in the Pipa and Strings.

24

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

Flute $\text{♩} = 95$ **A**

Flute *wp*

Alto Sax *wp*

Glockenspiel *p*

Harp *p*

Fl. *p*

A. Sax. *p*

Glk. *p*

Hp. *p*

Strings *p*

2

24

B

Fl. A. Sax. Strings

mf *mf*

This system contains measures 14 through 17. The Flute and Alto Saxophone parts are mostly silent, with a final *mf* chord in measure 17. The Strings play a melodic line in measure 14, followed by a sustained chord in measure 15, and then a melodic line with a fermata in measure 17.

Fl. A. Sax. Clk. Strings

This system contains measures 18 through 21. The Flute and Alto Saxophone parts play a melodic line with a fermata in measure 21. The Clarinet part is silent until measure 21, where it plays a final note. The Strings play a sustained chord in measure 18, followed by a melodic line with a fermata in measure 21.

25

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de
Douglas Berti e Lucas Bonetti

♩ = 95

Flute *mf*

Oboe

Pipa *mf*

Strings *mf*

Bass *mf*

Fl. *f*

Ob. *f*

Tbn.

Perc.

Pipa *f*

Hrp. *mf*

Strings *f*

Bass *f*

2

25

A

The musical score is divided into three systems, each containing three staves: Harp (Hp.), Piano (Pno.), and Strings. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 25-27):**
 - Hp.:** Measure 25 has a whole note chord. Measures 26-27 are rests.
 - Pno.:** Measure 25 has a whole note chord. Measures 26-27 have eighth-note chords. Chord markings: A7b9, Dm7, A7b9.
 - Strings:** Measure 25 has a whole note chord. Measures 26-27 have eighth-note chords. Dynamic: *mf*.
- System 2 (Measures 28-30):**
 - Perc.:** Measure 28 is a rest. Measure 29 has a Bass Drum hit. Measure 30 has a Bass Drum hit. Dynamic: *mp*.
 - Pno.:** Measure 28 has a whole note chord. Measures 29-30 have eighth-note chords. Chord markings: Fm, Ebmaj7.
 - Strings:** Measure 28 has a whole note chord. Measures 29-30 have eighth-note chords. Dynamic: *f*.
- System 3 (Measures 31-33):**
 - Perc.:** Measure 31 is a rest. Measure 32 is a rest. Measure 33 has a Bass Drum hit.
 - Pno.:** Measure 31 has a whole note chord. Measures 32-33 have eighth-note chords. Chord markings: Bbm7, Aaug7(b9), Eb7.
 - Strings:** Measure 31 has a whole note chord. Measures 32-33 have eighth-note chords.

27

Pno.

Strings

And *Dim* *And*

28

Hrs. in F

B. Tpt.

Tbn.

Glk.

Pno.

Strings

mp

B

Fl.

Ob.

Hrn. in F

B. Tpt.

Tbn.

Perc.

Glk.

Strings

This musical score system, labeled '5' in the top right, contains the following parts:

- Fl. (Flute):** Treble clef, playing a melodic line with slurs and a *vall.* (ritardando) marking above the staff.
- Ob. (Oboe):** Treble clef, playing a similar melodic line to the flute.
- Hrs. in F (Horns in F):** Treble clef, playing sustained chords with a **ff** dynamic marking.
- B. Tpt. (Bass Trumpet):** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tbn. (Trombone):** Bass clef, playing sustained chords.
- Perc. (Percussion):** Drum set notation with a **mf** dynamic marking.
- Glk. (Glockenspiel):** Treble clef, playing sustained chords.
- Strings:** Treble and bass clefs, playing sustained chords with a **mf** dynamic marking.

27

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

$\text{♩} = 100$

pizz.
mp

pizz.
mp

mp

pizz.
mp

p

f

mf

mf

The musical score is arranged in four systems. The first system includes Violin, Viola, Cello, and Bass staves. The second system includes Harp (Hp.) and Violoncello/Bass (Vc.) staves. The third system includes Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello/Bass (Vc.), and Bass staves. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *f* (forte). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests or specific rhythmic patterns.

29

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

Lento
rubato

Trombone

mf

Piano

Tbn.

Pno.

mp

30

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de

Lucas Bonetti e Douglas Berti

♩ = 130

Flute *mf*

Alto Sax *mf*

Trumpets in Bb *mp*

Trombone *mp*

Strings *mf*

Glockenspiel *mp*

Piano *mp*

Bass *mp*

Drum Set *mp*

Jazz Swing
(com vinotranca)

fill

Chord symbols: C#7, Eb7, D7(b9), G7(b9), C#7, F7(b9), Bb6

5

T. Sax.

Tbn.

E. Gtr.

Bass

D. S.

5

5

5

5

5

31

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

$\text{♩} = 90$
 $\text{♩} = \text{♩} \text{ ♩}$

Trumpet in B- *mp*

Electric Guitar *mf*

Piano *mp*

Bass *mp*

Drum Set *mp*
 Levada de jazz
 com susurrâncias

E.Git.

Pno.

Bass

D.S.

32

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 50
rubato

Mute
mp

Trumpet in B♭

pp

Strings

pp

pp

mf

f

f

mf

34

"Espaírecendo" e "Saint Tropez"

Africa Erotica (1970)

Hareton Salvanni

Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 60

A

Voice I *mf* (vogais variadas)

Flute *mf*

Strings *p*

Electric Piano *mp*

Bass *mp*

Drum Set *p* *mp* *smile*

Vocendo acento

8

Voice I

Fl.

Strings

E. Pno. *B9/M* *E7/M* *Ea7(b9)* *A7* *Dm*

Bass

D. S.

$\text{♩} = 110$
[E] *c' wha-wha*

The musical score is arranged in five systems. The first system includes a guitar staff with a melodic line and a synth staff with a sustained note. The second system features a piano staff with a complex rhythmic accompaniment and a bass staff with a steady eighth-note pattern. The third system shows a drum staff with a 'fill' and 'smile' section. The fourth system continues the guitar and piano parts, with a dynamic shift from *p* to *f*. The fifth system shows the bass and drum parts continuing their respective patterns.

Gu. *pp*

Synth

E. Pno.

Bass

D. S. *fill* *smile*

Gu. *p* \rightarrow *f*

Synth

E. Pno.

Bass

D. S.

F

67 Voice 1 *mf*

67 Tbn.

67 Gr. *mf* o' uha-who

67 E. Pno. *mf*

67 Bass

67 D.S.

70 Fl. *f*

70 Tbn.

70 Gr.

70 E. Pno.

70 Bass

75 D.S. simile

Musical score for measures 29-34. The score includes parts for Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), Electric Piano (E. Pno.), Bass, and Double Bass (D. S.). The Flute part features a melodic line with eighth notes. The Guitar part has a rhythmic accompaniment of chords. The Electric Piano part has a bass line with chords. The Bass part has a melodic line with eighth notes. The Double Bass part has a rhythmic accompaniment of chords. The score is in 4/4 time and includes a 'simile' marking above the Double Bass part in measure 34.

Musical score for measures 35-39. The score includes parts for Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), Electric Piano (E. Pno.), Bass, and Double Bass (D. S.). The Flute part features a melodic line with eighth notes. The Guitar part has a rhythmic accompaniment of chords. The Electric Piano part has a bass line with chords. The Bass part has a melodic line with eighth notes. The Double Bass part has a rhythmic accompaniment of chords. The score is in 4/4 time and includes a 'simile' marking above the Double Bass part in measure 39.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), E. Pno. (Electric Piano), Bass, and D.S. (Double Bass). The score is written in 4/4 time and consists of four measures. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The E. Pno. part has a chordal accompaniment with some grace notes. The Bass part provides a steady bass line with eighth notes. The D.S. part has a rhythmic pattern of eighth notes. Each instrument part is marked with a first ending bracket (fl.) at the beginning of the first measure.

35
 "Amazônia"
Africa Erotica (1970)

Hareton Salvanini
 Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 60
 INTRO

Flute 1

Flute 2

Bass

Triangle

Zabumba

Fl. 1

Fl. 2

Bass

Trgl.

Zub.

B

Fl. 1
Fl. 2
Gtr. *f* C G C F C G C
Bass *mf*
Trgl.
Zab.

C

Fl. 1
Fl. 2
Gtr. *f* Eb Db C Eb Db G
Synth *pp* *f*
Bass
Trgl.
Zab.

36

"Não Podes Fugir do teu Destino"

Africa Erotica (1970)

Hareton Salvanini

Transcrição de Lucas Bonetti

Lento $\text{♩} = 75$

$\text{♩} - \text{♩} - \text{♩} - \text{♩}$

INTRO

Woodwinds

Strings

Electric Piano

Piano

Bass

pp *p*

mf

mf

mp

Aix Aix7 D7 Aix7 D7

A

Voice I

E. Pno.

Pno.

Bass

mf

Aix7 Gix7 C7 Faux7

Musical score for measures 1-8. The score includes staves for Voice 1, Strings, Pno., Bass, and D.S. (Drum Set). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score starts with a treble clef and a common time signature. The first staff is Voice 1, the second is Strings, the third is Pno., the fourth is Bass, and the fifth is D.S. The strings part includes a *mp* dynamic marking and chord symbols: Am7, G#7, C7, and F#m7. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The bass part has a walking bass line. The drum set part is marked *mf* at the end of the section.

Musical score for measures 9-16, starting with a section marker **B**. The score includes staves for Voice 1, Voice 2, Strings, Pno., Bass, and D.S. (Drum Set). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score starts with a treble clef and a common time signature. The first staff is Voice 1, the second is Voice 2, the third is Strings, the fourth is Pno., the fifth is Bass, and the sixth is D.S. The strings part includes a *mp* dynamic marking and chord symbols: Bbm7, F#m7, Bbm7, C, Bbm7, and C. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The bass part has a walking bass line. The drum set part is marked *mp* at the beginning of the section.

Score for Voice 1, Brass, Strings, Pno., Bass, and D.S. (Drum Set).

Key signature: C major. Time signature: 4/4.

Section 1 (Measures 1-8):

- Chord:** C
- Voices:** Voice 1 has a melodic line starting on G4. Brass and Strings have accompaniment.
- Dynamic markings:** *mf* (Brass), *mp* (Brass), *f* (Strings).
- Piano:** *mp* Improvisando acompanhamento.
- Chords:** Bbm7, C, Am, A7, A7, Dm.

Section 2 (Measures 9-16):

- Voices:** Brass and Strings continue with their parts.
- Dynamic markings:** *f* (Strings), *mp* (Piano).
- Chords:** Fm7, Bb7, Eb, Dm, Bb.

The image shows a page of musical notation for five instruments: Brass, Strings, Piano (Pno.), Bass, and Double Bass (D.S.). The score is written in a common time signature. The Brass part is in a bass clef, the Strings and Bass parts are in a treble clef, and the D.S. part is in a bass clef. The Piano part consists of two staves, with the upper staff containing a series of diagonal slashes. The lyrics 'Du bist Braut?' are written below the Piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'rit.' and 'p'.

Brass

Strings

Pno.

Bass

D. S.

rit.

p

rit.

p

Du bist Braut?

37

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos
 Transcrição de
 Lucas Bonetti e Douglas Berti

rubato

Trombone

Strings

Percussion

mp

p

f

p

A

$\text{♩} = 70$
a tempo

Tbn.

Brass

Strings

Bass

Perc.

mf

mf

mf

mf

surdo

2

37

Musical score for measures 2-5. The score includes parts for Tbn, Brass, Strings, Bass, and Perc. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The Tbn part has a dynamic marking of *z* at the start of measure 2. The Brass part has a dynamic marking of *b* at the start of measure 2. The Strings part has a dynamic marking of *f* at the end of measure 5. The Perc part has a dynamic marking of *z* at the start of measure 2.

Musical score for measures 6-9. The score includes parts for Fl, Tbn, Brass, Strings, Bass, and Perc. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 4/4. The Fl part has a dynamic marking of *z* at the start of measure 6. The Tbn part has a dynamic marking of *z* at the start of measure 6. The Brass part has a dynamic marking of *b* at the start of measure 6. The Strings part has a dynamic marking of *z* at the start of measure 6. The Bass part has a dynamic marking of *z* at the start of measure 6. The Perc part has a dynamic marking of *z* at the start of measure 6.

Musical score for measures 16-20. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trombone (Tbn.), Brass, Strings, Bass, and Percussion (Perc.). The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 4/4. The Flute and B♭ Clarinet parts are marked *mf* in measure 20. The Brass part features a complex rhythmic pattern of chords. The Strings part has a melodic line in the upper voice and rests in the lower voice. The Bass part plays a steady eighth-note pattern. The Percussion part has a simple rhythmic pattern.

Musical score for measures 21-25, marked with a 'C' in a box. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Strings, Bass, and Percussion (Perc.). The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 4/4. The Flute and B♭ Clarinet parts have a melodic line with a slur over measures 21-22. The Strings part has a melodic line in the upper voice and sustained chords in the lower voice. The Bass part plays a steady eighth-note pattern. The Percussion part has a simple rhythmic pattern.

4

37

Musical score for measures 24-27. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Strings, Bass, and Percussion (Perc.). The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 4/4. Measure 24 starts with a dynamic marking of *f*. The Flute and B♭ Clarinet parts feature melodic lines with slurs. The Strings part consists of sustained chords with a *b* (flat) marking in the bass line. The Bass part plays a steady eighth-note pattern. The Percussion part has a rhythmic pattern of slashes.

Musical score for measures 28-31. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Strings, Bass, and Percussion (Perc.). The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 4/4. Measure 28 starts with a dynamic marking of *f*. A box labeled 'D' is present above the Flute staff in measure 28. The Flute and B♭ Clarinet parts feature melodic lines with slurs. The Strings part consists of sustained chords with a *b* (flat) marking in the bass line. The Bass part plays a steady eighth-note pattern. The Percussion part has a rhythmic pattern of slashes.

This musical score is arranged in six staves. The top staff is for Flute (Fl.), followed by B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Winds (Winds), Strings (Strings), Bass (Bass), and Percussion (Perc.). The score is in a key signature of three flats (B♭, E♭, A♭) and a 4/4 time signature. The Flute and B♭ Clarinet parts feature melodic lines with slurs and ties. The Winds staff has a rest for the first three measures, followed by a chordal entry in the fourth measure. The Strings staff shows sustained chords with a crescendo hairpin. The Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. The Percussion staff consists of rhythmic slashes. A rehearsal mark '12' is placed at the beginning of each staff. A sharp sign (#) is located above the final measure of the Strings staff.

38

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 140

Strings *mp*

Tampani *p*
Variando acentos

A

Strings *mp*

Timp. *p*

Tbn. *mp*

Strings

Timp. *p*

2

38

B

Musical score for section B, measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Bassoon (Bsn.), Strings, and Tympani (Timp.). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 4/4. The Flute part begins in measure 4 with a melodic line marked *mp*. The Bassoon part also begins in measure 4 with a similar melodic line marked *mp*. The Strings part starts in measure 1 with a sustained chord marked *mf*. The Tympani part plays a steady eighth-note pattern throughout the section.

Musical score for section B, measures 5-8. The Flute and Bassoon parts continue with their melodic lines, marked *mp*. The Strings part continues with its sustained chord, marked *mf*. The Tympani part continues with its eighth-note pattern.

C

Musical score for section C, measures 9-12. The Flute and Bassoon parts play melodic lines marked *mp*. The Strings part continues with its sustained chord, marked *mf*. The Tympani part continues with its eighth-note pattern.

39

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

♩ = 80

Strings *mf*

Brass *mp*

Harp *p*

Percussion *mp*

40

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

A $\text{♩} = 80$

Oboe mp

Trombone pp

Harp p

Violin mp

Cello pp

Ob.

Vla.

Vc.

Bass

2

40

B

Fl.

Vln.

Vc.

Bass

mp

Fl.

Ob.

Tbn.

Vc.

Bass

p

C

a tempo

Vln.

Vla.

Vc.

Bass

p

pizz.

Musical score for measures 27-30, featuring parts for Bb Tpt., Tbn., Vln., Vla., Vc., Bass, and Timp. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Vln. part has a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The Vc. part has a long note with a slur. The Bass part has a long note. The Timp. part has a long note. The Bb Tpt. and Tbn. parts are silent.

27

Bb Tpt.

Tbn.

Vln.

Vla.

Vc.

Bass

Timp.

41

Africa Erotica (1970)

Moacir Santos

Transcrição de

Lucas Bonetti e Douglas Berti

$\text{♩} = 70$ *rubato*

Flute *mp*

Oboe *p*

Trombone *mp*

Brass *mp*

Harp

Strings *mf*

A

2

41

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Brass, and Strings. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The Flute part has a melodic line with a *piu mosso* marking. The Oboe part has a *mf* dynamic. The Brass and Strings parts provide harmonic support with chords and sustained notes.

Musical score for Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Strings, and Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The Oboe part has a melodic line with a *p* dynamic. The Bassoon part has a *p* dynamic. The Strings part has a *mp* dynamic. The Bass part has a *p* dynamic and includes a *pizz.* marking.

C *rit. meno*

Fl. *mp*

Brass

Hp. *p*

Strings

Bass

Detailed description: This musical score system includes five staves. The Flute staff begins with a rest followed by a melodic phrase marked *mp*. The Brass staff features a series of chords. The Harp staff has a *p* dynamic marking and shows a tremolo effect. The Strings and Bass staves provide a rhythmic and harmonic foundation with various note values and rests.

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Tbn. *p*

Strings

Bass *mf*

Detailed description: This musical score system includes five staves. The Flute staff has a melodic line marked *mf*. The Oboe staff has a melodic line marked *mp*. The Trombone staff has a rhythmic line marked *p*. The Strings and Bass staves provide a rhythmic and harmonic foundation, with the Bass staff marked *mf*. The system concludes with a double bar line.

4

41

D *o tempo*
Hera

Brass

Strings *p*

Bass *p* pizz

Brass

Strings

Bass

E

Brass *mp*

Strings *mf*

Bass *mp*

Final Justice

Samba di Amante

Final Justice (1985)

Moacir Santos

Transcrição de Lucas Bonetti

$\text{♩} = 120$

A

mf

Male Voice
(Moacir Santos)

mp

Xylophone

mf

Electric Piano

mf

Bass

mf

Pandeiro

mf

Snares

mf

Variando acentos

Male Voice
(MS)

Xyl.

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snares

Samba di Amante

19

Male Voice (MS)

Xyl.

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

mf

f

simile variando acentos

20

T. Sax

B. Sax

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

mf

mp

B

Samba di Amante

3

Musical score for Samba di Amante, measures 11-19. The score is arranged for T. Sax, B. Sax, E. Pno., Bass, and a percussion section (Pandeiro, Snare, Agogô/Tamborim). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The percussion parts are marked with diagonal slashes, indicating a steady rhythmic pattern.

Musical score for Samba di Amante, measures 20-28. The score is arranged for T. Sax, B. Sax, E. Pno., Bass, and a percussion section (Pandeiro, Snare, Agogô/Tamborim). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. A section marker 'C' is present at the beginning of measure 20. The percussion parts are marked with diagonal slashes, indicating a steady rhythmic pattern.

Samba di Amante

Musical score for Samba di Amante, measures 27-33. The score includes staves for T. Sax, B. Sax, E. Pho., Bass, Pandeiro, Snare, and Agogô Tamborim. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The saxophones play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady bass line with chords. The percussion instruments (Pandeiro, Snare, and Agogô Tamborim) provide a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes.

Musical score for Samba di Amante, measures 33-39. The score includes staves for T. Sax, B. Sax, E. Pho., Bass, Pandeiro, Snare, and Agogô Tamborim. A key signature change to one flat (Bb) occurs at measure 33, indicated by a 'D' in a box above the staff. The saxophones continue their melodic line. The piano accompaniment features a steady bass line with chords. The percussion instruments (Pandeiro, Snare, and Agogô Tamborim) provide a rhythmic accompaniment with a consistent pattern of eighth notes.

Samba di Amante

Musical score for measures 61-67. The score includes parts for T. Sax, B. Sax, E. Pno., Bass, Pandeiro, Snare, and Agogô Tamborim. The T. Sax part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The B. Sax part provides harmonic support with sustained notes. The E. Pno. part has a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Bass part follows a similar melodic pattern to the T. Sax. The percussion parts (Pandeiro, Snare, Agogô Tamborim) consist of rhythmic slash marks indicating a steady beat.

Musical score for measures 70-76. The score includes parts for E. Pno., Bass, Pandeiro, Snare, and Agogô Tamborim. The E. Pno. and Bass parts are mostly silent, with some chords appearing at the end of the section. The percussion parts (Pandeiro, Snare, Agogô Tamborim) continue with rhythmic slash marks.

6

Samba di Amante

E

Male Voice (MS)
 Ó ru a ban bu e ru o ru e ban bu a ru o ru a ban bu e ru o ru e ban bu a

Xyl.

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

Fem Choir
 Ó ru a ban bu e ru o ru e ban bu a ru o ru a ban bu e ru o ru e ban bu a. Ve-ja

Male Voice (MS)
 Ó ru a ban bu e ru o ru e ban bu a ru o ru a ban bu e ru o ru e ban bu a

Xyl.

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

Samba di Amante

7

F

Fem Choir
 só que pro-zer — a-ba-bera pa-ra-lá — Se re-que-bra pra ver — Depois que-bra pra lá — Ve-ja

B. Cl.
mp

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô
 Tamborim

Fem Choir
 só que pro-zer — a-ba-bera pa-ra-lá — Se re-que-bra pra ver — Depois que-bra pra lá —

B. Cl.
mf

T. Sax

B. Sax

E. Pno.
mf

Bass
mf

Pandeiro
mf

Snare

Agogô
 Tamborim
mf

8

Samba di Amante

G

B♭ Cl.

T. Sax

B. Sax

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô
Tamborim

H

T. Sax

B. Sax

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô
Tamborim

Samba di Amante

1

T. Sax

B. Sax

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Suare

Agopô
Tamborim

Detailed description: This system contains the first 12 measures of the piece. It features six staves. The top two staves are for Tenor and Baritone Saxophones, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is for Electric Piano, with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat (Bb). The fourth staff is for Bass, in bass clef with a key signature of one flat. The bottom three staves are for percussion: Pandeiro, Suare, and Agopô Tamborim, each represented by a single staff with rhythmic slash notation.

T. Sax

B. Sax

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Suare

Agopô
Tamborim

Detailed description: This system contains the next 12 measures of the piece, starting at measure 13. The instrumentation and notation are consistent with the first system, showing the continuation of the saxophone lines, piano accompaniment, bass line, and percussion patterns.

Samba di Amante

J

p *mf*

Male Voice (MS)
Pa-ro pa-ga-ro pa-ga-ro pi-di-pa- Go-ro ga-di-ro pa-ga-ro pi-di-da-

T. Sax

E. Pno.
A⁶ C⁷ B⁷ B⁷ A⁷ B⁷ E⁷ A⁶

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

mf

Male Voice (MS)
da-do ga-di-do-ga-di-ro pa-di-chi-ta- pe-do pa-pi-do-pa-pa-da-ga-pi-do-pi-

T. Sax

E. Pno.
A⁶ C⁷ B⁷ B⁷ A⁷ B⁷ E⁷ A⁷/B⁷

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

Samba di Amante

107

Male Voice (MS)

pi do pi — pi da — pu pi do pa — pi do pa — obedi pi — di do — pa pu da spu — pi do pi —

T. Sax

E. Pno.

Dma7 G7 Cau7 Bdaa Bma7 E7 Bma7 E7 Ema7 A13

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

108

Fem Choir

la - la

Male Voice (MS)

pi do pi — pi do — pu pi da pa — pi do pu — ti do pu — pi ro — pa pa ro pe — pi do pu.

T. Sax

E. Pno.

Dma7 G7 Cau7 Bdaa Bma7 E7 Bma7 E7

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

Samba di Amante

K

Fem Choir
Male Voice (MS)
T. Sax
E. Pno.
Bass
Pandeiro
Snare
Agogô Tamborim

172 li li-li li li-li li li-li la-li

mf

Ab⁹ Fm⁷ Ab⁹ Fm⁷ Ab⁹ Fm⁷ Ab⁹

176 li li-li li li-li li li-li la-li

Ab⁹ Fm⁷ Ab⁹ Fm⁷ Ab⁹ Fm⁷ Ab⁹

Samba di Amante

188

Fem Choir

Male Voice (MS)

T. Sax

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

196

Fem Choir

Male Voice (MS)

T. Sax

E. Pno.

Bass

Pandeiro

Snare

Agogô Tamborim

Samba di Amante

The musical score is divided into two systems, each starting at measure 200 and 212 respectively. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The vocal parts include a Female Choir and a Male Voice (MS). The instrumental parts include T. Sax, E. Pno., Bass, Pandeiro, Snare, and Agogô/Tamborim. The lyrics for the vocal parts are: 'la la - li', 'li la - li', 'li la - li', and 'la - li'.

System 1 (Measures 200-207):

- Female Choir:** la la - li, li la - li, li la - li, la - li
- Male Voice (MS):** la la li, li la di, li la li
- T. Sax:** Rests in measures 200-206, then a melodic line in measure 207.
- E. Pno.:** Chords: A7, Fm7, A7, Fm7, A7, Fm7, A7.
- Bass:** A steady bass line.
- Pandeiro, Snare, Agogô/Tamborim:** Samba rhythm patterns.

System 2 (Measures 212-219):

- Female Choir:** la la - li, li la - li, li la - li, la - li
- Male Voice (MS):** la di
- T. Sax:** Melodic line.
- E. Pno.:** Chords: A7, Fm7, A7, Fm7, A7, Fm7, A7.
- Bass:** A steady bass line.
- Pandeiro, Snare, Agogô/Tamborim:** Samba rhythm patterns.

Samba di Amante

15

Musical score for Samba di Amante, measures 20-26. The score includes parts for Fem Choir, Male Voice (MS), T. Sax, E. Pho, Bass, Pandeiro, Snare, and Agogô Tamborim. The lyrics for the vocal parts are: la - la - u, la - la - u, la - la - u, la - u.

Musical score for Samba di Amante, measures 27-29. The score includes parts for Fem Choir, T. Sax, E. Pho, Bass, Pandeiro, Snare, and Agogô Tamborim. The lyrics for the vocal parts are: la - la - u.

Entrevistas transcritas

Entrevistas realizadas no Brasil

Se optou por entrevistar os dois principais músicos responsáveis pelo redescobrimto de Moacir Santos a partir dos anos 2000, Mario Adnet e Zé Nogueira, por conta da vivência que ambos tiveram no período que trabalharam nos projetos *Ouro Negro* e *Choros & Alegria*. Adicionalmente, buscou-se entrevistar músicos brasileiros que trabalharam e/ou estudaram com Moacir Santos no período em que viveu nos Estados Unidos. As entrevistas foram gravadas em áudio e/ou vídeo quando conduzidas pessoalmente, sendo algumas realizadas por Skype ou e-mail, como mostra a tabela a seguir. Todas as transcrições em texto estão disponíveis na íntegra.

	Pessoalmente	Skype	E-mail
Mario Adnet			
Zé Nogueira			
Carlos Alberto Oliva "Pollaco"			
Afonso Claudio "AC"			

Tabela 7 – Tabela de entrevistas realizadas no Brasil.

MARIO ADNET

(...) o meu primeiro contato com a obra dele foi a partir de um disco que eu ganhei quando eu era garoto ainda. Eu comecei a tocar violão com nove anos de idade, isso foi em 1966. Logo eu fiquei interessado no Baden [Powell], por causa do violão, e tudo mais. É engraçado que muita gente eu aprendi via Baden, a música do Tom [Jobim] foi via Baden, e a música do Moacir também. Me caiu nas mãos aquele disco da Elenco chamado *Baden Powell swings with Jimmy Pratt*. Esse disco é uma referência, foi o primeiro disco que tem música do Moacir gravada, ele gravou “Coisa nº 1” e “Coisa nº 2” com arranjos do Moacir, e é engraçado porque essas duas músicas destoam muito do resto do disco, é muito diferente. Pois bem, Moacir ficou aí, guardado. Quando foi mil novecentos e noventa e muito... Zé Nogueira já falava muito do Moacir, mas veio parar na minha mão um CD, uma cópia de várias coisas do Moacir, que andou correndo por aí, por trás, pelos músicos e eu fiquei maluco quando eu ouvi o *April Child*. Aí eu já estava batendo bola com o Zé Nogueira, o Zé me falava muito do Moacir, e ele já tinha tido uma história com ele. [Na época] eu já estava fazendo projetos e usando Lei Rouanet, (...) eu falei: “isso aí me interessa muito, vamos conversar”! E aí a gente se juntou, e bolamos esse projeto que foi o *Ouro Negro*. Aí o primeiro contato que eu tive com o Moacir foi por telefone. Nós tivemos que “tirar” as *Coisas* de ouvido. Foi em 2000 que [o projeto] foi aprovado pela Petrobrás, e a gente começou a gravar no início de 2001, e antes disso eu precisava ter acesso ao Moacir porque a gente estava “tirando” de ouvido, a gente dividiu [o trabalho]. [A gente estava] tentando entender as somas que os arranjos tinham, de trombone com sax tenor, às vezes sax alto com trompa (...). Então isso foi uma loucura, foram alguns meses, uns três meses intensos de audição. O Zé Nogueira tinha a fita [original] do *Coisas*, que ele copiou. Porque quando o Roberto Quartín, que era dono do selo Forma, por onde saiu o disco *Coisas*, vendeu o selo dele para a Phillips, na época, entre 1969, 1970, ele entregou para a Phillips, por ingenuidade, tudo o que ele tinha no selo. Ele entregou um caixote pra Phillips, e dentro desse caixote, além dos arranjos originais das *Coisas*, a fita (...), e de todos os outros, tinha Baden, tinha Luiz Eça, tinha um monte de coisa, e ele entregou tudo que era papel junto dos fonogramas. Aí o que acontece com o Brasil, que não tem memória? Agora graças a nós todos, vai ter se Deus quiser. Os caras jogaram fora, e guardaram só os fonogramas. Tem coisa lá que a gente nem sabe, nesses arquivos. Eu não sei nem onde [estão]. Bom, a gente tinha a fita original, e era difícil entender as somas, as vezes as surdinas, mas a gente conseguiu. Eu te digo que foi um trabalho que,

para mim, mudou a minha vida. Eu aprendi demais ouvindo e escrevendo, porque a gente teve que escrever os baixos, a gente teve que escrever a bateria, e isso mudou a minha maneira de olhar a música. Eu convivi seis anos com o Moacir, era quase uma coisa de pai e filho, com briga, com rusga, com tudo que tem de bom em uma relação de pai e filho. E é gozado que com ele mesmo, a gente não tinha conversas de música propriamente. Era muito mais filosofia, teologia (...). Nessa altura do campeonato o Moacir já tinha tido um derrame em 1995 e por mais bem tratado que fosse ele tinha uma seqüela, uma afasia de raciocínio até chegar na voz. Aí eu tinha contatos telefônicos com ele para resolver, por exemplo, o problema da “Coisa nº 3” que era uma loucura. Para entender o que acontecia na “Coisa nº 3” eu gastei uns bons telefonemas para Los Angeles. E ele me tratava como aluno, ele: “Mario, ritmo 3”! Como se eu soubesse, como se eu tivesse a apostila “Ritmos MS” dele. Então a gente “tirou” muito bem sucedidamente os arranjos das *Coisas*.

Aí a gente fez os *songbooks*, que foi uma coisa que eu trabalhei ainda mais nessas partituras, evidentemente que teve ter defeitos. Eu já reparei um monte de falhas que eu teria que corrigir em uma nova edição, mas eu acho que valeu ter feito para o pessoal tocar! Teve gente que gravou nos Estados Unidos usando só esse *songbook*, a própria banda do *Jazz at Lincoln Center* usou esse trabalho para rearranjar o material.

Nessa época que a gente fez os livros, fechamos um contrato ainda para fazer outro CD [*Choros & Alegria*], aproveitando o ensejo, e conseguimos ainda uma parceria com o Canal Brasil, em conjunto com o João Mário Linhares da MP,B para fazer o DVD. A ocasião do *Choros & Alegria* foi muito bacana porque ele vinha aqui para casa todo dia, (...) a gente botava ele sentado aqui na mesa da sala e ele lembrava de um choro da década de 1940 e escrevia, devagarinho, levava horas escrevendo melodia, cifra e o baixo, às vezes. Aí eu pegava aquilo e passava para o Finale, e no dia seguinte ele vinha de novo. E isso (...) [a gente] parava para conversar, para tomar lanche, para filosofar, para olhar o que eu estava fazendo, discutir uma harmonia ou outra, e isso foi muito bacana, foi genial!

Eu comecei a gravar o *Jobim Jazz* no dia que o Moacir morreu, mas eu fiquei sem saber que ele tinha morrido até o fim do dia. Foi um negócio engraçado, por que eu entrei no estúdio com o pessoal da base, Jorge Helder, Marcos Nimrichter e o Rafael Barata. A gente fez com uma facilidade aquelas bases, sem ensaiar, sem nada, e eu falava “meu Deus, não é possível”! Fizemos sete bases naquele dia. Eu parava toda hora, “tem alguém ajudando a gente, está bom demais isso aqui. Está bom demais, um entrosamento, uma

coisa incrível”. Aí quando chegou no fim do dia, minha mulher estava lá e já sabia, porque o Moacir [Jr.] mandou um e-mail para ela. Aí foi aquela coisa emocionante, eu falando o tempo todo que tinha alguém ajudando a gente ali e aí a gente sabe da morte dele no fim da sessão, foi aquela coisa triste.

[Sobre as transcrições] eu acho que a gente tem que fazer isso! Porque o Moacir é um cara que tem que estar no panteão dos grandes, tem que estar ao lado do Tom Jobim, do Ari Barroso, do Dorival Caymmi. Esse é um trabalho que eu me propus a fazer para sempre porque a gente precisa dessa memória, a gente precisa ter isso, e é muito bom que sejam jovens que estejam fazendo. Para ele tudo era sagrado, mexer com isso era sagrado, ele tratava como uma coisa sacra, e isso impregnou na gente. Nos sensíveis impregnou, e músico bom geralmente é sensível.

Bacana, estamos aí e boa sorte para o trabalho!

ZÉ NOGUEIRA

Eu descobri o Moacir por acaso, porque eu era aficionado por procurar discos na famosa e extinta Modern Sound no início dos anos 1970, (...) eu nunca tinha ouvido falar do Moacir Santos, e eu achei um disco dele que foi, na verdade, o último disco da Blue Note, o *Carnival of Spirits*. (...) eu me apaixonei por esse disco e fui procurando os outros (...), eu conheci o Moacir assim, fui colecionando os discos dele como um fã.

(...) desde 1980 eu tocava com a banda do Djavan, a banda Sururu de Capote, (...) e em 1982 a gente foi gravar em Los Angeles o disco *Luz*. Aí eu falei “Djavan, a gente tem que procurar o Moacir Santos lá em Los Angeles, você tem que chamar ele para fazer um arranjo”. Ele chamou e o Moacir fez um arranjo maravilhoso para a música “Capim”, que na verdade é uma música dentro da música. (...) A gente passou muito tempo lá (em Los Angeles), a gente deu uma convivida com o Moacir, fomos comer uma feijoada na casa dele. (...) O meu segundo contato com o Moacir foi ainda mais interessante, em 1985, em uma turnê do Djavan a gente tocou em Nova Iorque em um festival de jazz, (...) e a gente voltou com uma ideia de montar um festival de jazz no Brasil. Foi quando surgiu o Free Jazz Festival, desde então eu sou curador dos festivais, que foram mudando de nome. (...) para a primeira noite do primeiro Free Jazz a gente teve uma ideia de colocar dois nomes importantes para a música brasileira, um era o Radamés Gnattali e outro era o Moacir Santos. Aí o Moacir falou “eu quero tocar com o Luizão Maia, com o Wilson das Neves e vou levar o meu pianista, que é o Frank Zottoli, aí você monta o resto da banda”. Eu montei os sopros, ele queria três sopros, eu fui um deles e chamei o Bidinho e o Zé Carlos, chamei o Rique Pantoja também para tocar teclado e dois percussionistas, o Café e o Marçal. (...) essa experiência foi espetacular, tocar com o Moacir Santos, foi muito emocionante!

O Moacir, eu acredito que ele foi um músico que veio ao mundo com essa música dele, (...) é muito diferente de tudo. (...) Mesmo os choros, tinham um formato de choro mas tinham sempre alguma coisa um pouco diferente, ele tinha uma coisa muito própria desde muito cedo. (...) Ele era um cara minucioso e com uma profundidade musical a ponto de quando você conversava com ele, parecia que ele falava de tudo menos de música.

(...) eu nunca vi o *Ganga Zumba*, eu nunca vi *O Beijo*, eu nunca vi o *Seara Vermelha*, eu nunca vi nenhum dos filmes que tem música do Moacir. Para mim, era uma lacuna, uma coisa que faltava (...), eu acho que você pegou uma área bacana porque ninguém nunca

mexeu com isso, até porque falar do Moacir é uma coisa recente, a quinze anos atrás ninguém sabia quem ele era.

(...) o Moacir comentou várias coisas [sobre as trilhas] comigo e com o Mario na época que a gente estava gravando o *Ouro Negro*, falou muito do *Amor no Pacífico*. Agora dos filmes mais antigos não, até porque já era um passado para ele, até porque a gente conviveu mais com ele depois de um derrame. A partir de 1995 ele já não tocava mais e tinha alguma dificuldade de fala. A gente tentou uma vez conversar com ele sobre a época do *ghostwriting*, mas ele só ria e não falava nada.

Muitos músicos se envolveram com a música do Moacir Santos depois do que a gente fez, (...) desse ponto de vista, eu acho que um site falando sobre a música de cinema do Moacir vai ser muito bacana para as pessoas que curtem música e que são estudiosos do Moacir, (...) ou que seguem a carreira do Moacir como curiosidade.

CARLOS ALBERTO OLIVA “POLLACO”

(...)

Eu tive aula com o Moacir Santos do início de 86, 1986, até outubro, setembro de 1987, um ano e pouco. Esse período foi extremamente importante pra minha formação como músico e também como ser humano. Porque eu já tinha uma coisa muito forte do Koellreuter, quando eu estudei com ele no Brasil, de formação, de seriedade de estudo, de dedicação, de (...) enfim, o Koellreuter já tinha essa linha, só que era de uma maneira europeia. Agora o Moacir, como foi, na esteira (...) ele foi aluno do Koellreuter e também tinha toda essa coisa da compenetração e da dedicação à música, só que brasileiro, e com a nossa cultura, com a nossa língua. E isso veio a, digamos, sedimentar e colocar mais características positivas na minha formação como músico. As aulas que eu tive com o Moacir foram, digamos, complementares de uma forma técnica com as que foram com o Koellreuter. E ele tinha uma coisa de orientação pessoal e espiritual muito forte, quer dizer, ele era um cara convicto. Pra tudo há jeito, pra tudo há solução, pra tudo há criatividade, é presença de espírito, é paciência. Todas essas qualidades humanas, de altíssimo nível, ele transmitia isso com uma facilidade. E as aulas dele eram meio que como parábolas, ele tinha uma história, ele adorava falar. Às vezes você chegava na aula e ele tocava um dó, “Carlos, o que você ouviu depois disso?” Eu falei, “você falar!” E aí ele falava um monte, contava uma história, dessas histórias todas que ele tem. Isso eu acho, pra minha formação, pessoal e profissional, musical, não tem preço... eu me sinto abençoado.

Eu acho extremamente importante essa corrente que vem vindo desde a década de 1990, sobre o estudo da obra do Moacir. E quantas pessoas, quantos estudantes, acadêmicos e práticos, vem perpetuando a obra do Moacir. Permita-me uma comparação, como foi feito nos anos 1980 e 1990 com a obra do Tom Jobim, espalhou a Bossa Nova pelo mundo. Eu acho que agora ele vem sendo cada vez mais descoberto, quer dizer, ampliando os horizontes de músicos e público em geral que venham a conhecer o trabalho dele. Então eu acho que qualquer projeto no sentido de registrar as partituras, reavivar... relançamento de filmes, relançamento de CDs. Enfim, qualquer coisa que possa aumentar essa procura, ou essa facilidade de procura pela obra do Moacir Santos é de extrema importância para a cultura brasileira, sem sombra de dúvida.

INFORMAÇÃO ADICIONAL POR E-MAIL

Lucas, o nome do baixista que eu esqueci é Octavio Baily! Na casa do qual eu conheci o Moacir. Este baixista foi do Tamba Trio na época do Beco das Garrafas, tocou muitos anos no grupo do Sérgio Mendes e com o cantor Al Jarreau. Ele era muito amigo do Moacir, tentou estudar com ele várias vezes, mas como era músico "prático" nunca conseguiu aprender a ler música! Abraço.

AFONSO CLAUDIO “AC”**Para começar, você poderia contar brevemente sobre sua carreira musical?**

Sou saxofonista, brasileiro e conhecido como AC conclui meu bacharelado em Performance na Berklee College of Music em Boston em 1991, mestrado em saxofone pela California Institute of the Arts em 1993 e doutorado em Música (Práticas Interpretativas) pela UNIRIO em 2005 onde escrevi uma tese sobre a improvisação na música instrumental brasileira. Atualmente sou professor adjunto da Escola de Comunicação da UFRJ.

Já lancei os CDs: *Solari Jazz*, *Brazilian Acid*, *Soundscapes*, *Naked Truth*, *AC Jazz*, *Atelier Jazz*, *AC Jazz Rio Blue* e *A.T.A.C.* Além de dois discos institucionais chamados *Prosper Jam* e *Prosper Jam II*.

Você morou em Los Angeles? Se sim, durante qual período?

Sim, morei em Los Angeles entre os anos de 1991 até o final de 1994.

Você teve aulas com Moacir Santos nessa época? Eram particulares ou em instituições?

Não estudei com o Moacir Santos. Nossa relação foi por indicação do pianista Rique Pantoja, amigo mútuo, que me pediu para ajudar Moacir a instalar e trabalhar com gravador 4-track que ele tinha adquirido. Naquela época eu terminava o meu mestrado na CalArts.

Você conhece outras pessoas que estudaram com Moacir na Califórnia, brasileiros ou não?

Alguns amigos estudavam com o Moacir na época, como o saxofonista Teco Cardoso e o tecladista Renato Neto.

Você trabalhou com Moacir em uma trilha musical para uma produção da UCLA, certo? Você poderia contar sobre o processo, resultado final e repercussão desse trabalho? Esse produto audiovisual está disponível em algum acervo?

Nesse período em montava o equipamento para o Moacir, ele recebeu um convite para fazer a trilha de um filme de uma brasileira que estava estudando na UCLA. Uma rápida pesquisa no *Google* e pude achar o nome dela, Monica Frota. O nome do filme é *Taking*

Aim. Moacir desistiu de gravar ele mesmo a música e me pediu para trabalhar com ele na gravação da música para o filme. Fizemos na minha casa, no meu gravador 4-track. Toquei vários instrumentos como teclado, flauta, sax soprano e EWI. Chamamos um amigo baterista, Zé Bruno Eisenberg para gravar algumas percussões e eu mixei para DAT digital.

Acho que o filme foi mostrado em vários festivais. Infelizmente nunca assisti, já procurei na web e nunca encontrei.

Naquela época, você sabia do trabalho de Moacir com o cinema e a televisão? Ele comentava sobre isso?

Ele comentava que durante os anos 60 havia escrito muita coisa para o audiovisual. Não lembro de ter mencionado nada em especial, ou pelo menos, nada que tenha ficado na minha memória.

Para você, qual a relevância do trabalho com trilhas musicais para a obra e carreira de Moacir?

Como compositor de rara complexidade rítmica e sofisticação harmônica, a obra de Moacir praticamente evoca imagens pela própria riqueza do material. Um compositor com as características dele, que não investiu pesadamente em uma carreira de artista solo nos EUA, como Sergio Mendes ou Airto Moreira, trabalhar com audiovisual, na minha opinião, foi uma tendência natural pois é um mercado muito intenso em Los Angeles e ele tinha todas as habilidades para esse segmento.

O que você sabe sobre a especulação de Moacir ter trabalhado como *ghostwriter* de Henry Mancini e Lalo Schifrin?

Nunca ouvi isso em LA. A primeira vez que ouvi isso foi aqui no Rio entre amigos músicos que, admiradores do trabalho do Moacir, levantaram essa hipótese. Acredito que deveria haver mais indícios para que isso seja realmente especulado, e até, ventilado. Lalo Schifrin é um compositor/pianista extremamente talentoso também trabalhava com esses conceitos rítmicos e formulas de compassos mais complexas.

Qual a relevância de Moacir para a cena musical norte-americana? Ele era reconhecido entre os músicos?

Moacir Santos sempre foi um “músico dos músicos” e portanto, passou um pouco ao largo de um sucesso e adulação da mídia. Por outro lado, sua riqueza atraiu a atenção de todos aqueles músicos, principalmente os de Los Angeles, que se interessavam por música afro-brasileira. Entre os latinos, principalmente, ele era muito admirado.

Você saberia indicar pessoas que tiveram grande importância para a carreira dele no período norte-americano? Ou parceiros constantes?

Eu me lembro dele mencionar Horace Silver. Queria até me colocar em contato com ele pois achava que algumas coisas minhas e aquilo que trabalhávamos juntos tinha a ver com o Horace. Segundo ele, estavam sempre em contato.

No site Trilhas Musicais de Moacir Santos vamos postar diversos depoimentos de amigos e parceiros de Moacir. Você poderia me dizer o que você acha desse projeto no que tange à relevância e importância para a divulgação da obra do Moacir?

Acho excelente ideia. O resgate que houve do nome dele a partir do final dos anos 90, início do século XXI tratou mais da obra dele que havia saído em disco, etc. A obra dele para o audiovisual é muito desconhecida. Seria muito bom trazer isso para o conhecimento dos músicos e principalmente, aqueles que trabalham com trilhas.

Entrevistas realizadas nos Estados Unidos

Um dos principais objetivos do período de intercâmbio em Los Angeles foi conduzir uma extensa pesquisa de campo, com uma série de entrevistas a profissionais que trabalharam e/ou estudaram com Moacir Santos no período em que viveu nos Estados Unidos. As entrevistas foram gravadas em áudio e/ou vídeo, sendo algumas por Skype ou e-mail, e todas as transcrições em texto estão disponíveis na íntegra.

Na média, os entrevistados tinham entre 60 e 80 anos, portanto, de uma geração mais nova que a de Santos. Boa parte deles atuava ou ainda atua como músicos, especialmente instrumentistas, e outros também como compositores/arranjadores. A vasta maioria conheceu Moacir entre os anos 1970 e 1980, alguns permanecendo relativamente próximos até seu falecimento em 2006.

Praticamente todas as entrevistas foram conduzidas pessoalmente, outros métodos (Skype, telefone, e-mail) foram utilizados apenas em casos que não havia disponibilidade de agenda, como mostra a tabela a seguir:

	Pessoalmente	Skype	Telefone	E-mail
Moacir Santos Jr.				
Sanifu Hal				
Patrick McLaughlin				
Ray Pizzi				
Paul Smith				
Mark Levine				
Chuck Wike				
Gary Foster				
Curt Berg				
Kurt Rasmussen				
Lalo Schifrin				
Peter Broadwell ¹⁷²				

¹⁷² A entrevista se de modo informal, sem gravação de áudio ou vídeo.

Rique Pantoja ¹⁷³				
Mike Shapiro ¹⁷⁴				
Sharon Bercutt				
Dean Christopher				

Tabela 8 – Tabela de entrevistas realizadas nos EUA.

Infelizmente, algumas entrevistas importantes não puderam ser realizadas por alguns imprevistos específicos, explicadas a seguir individualmente:

Frank Zottoli	Chegou a atender a ligação telefônica, mas ele não estava disposto a realizar a entrevista por conta da sua idade (mais de 90 anos) e os problemas de saúde que estava enfrentando no período.
Benny Golson	Não respondeu a nenhuma das tentativas de contato realizadas (e-mail e formulário de seu website).
Steve Huffsteter	Não respondeu a nenhuma das tentativas de contato realizadas (e-mail e mensagem na caixa de mensagens de seu telefone).
Reggie Andrews	Não respondeu a nenhuma das tentativas de contato realizadas (e-mail).
Octavio Baily	Número de telefone encontrado não funcionou.

Tabela 9 – Tabela de entrevistas que estavam programadas mas não puderam ser realizadas nos EUA.

173 Não foi possível gravar ou transcrever a entrevista de Rique Pantoja por conta de problemas técnicos com os aparelhos de gravação utilizados.

174 A entrevista se deu de modo informal, sem gravação de áudio ou vídeo.

MOACIR SANTOS JR.

In the late 60s and early 70s, how old were you?

In the 70s I was twenty, about twenty.

Ok, and were you living with your father at that time?

For a few months.

Do you remember what were his main activities at that time? (e.g.: performer, teacher, arranger, composer, etc.)

He had a band and he was also making some arrangements for studio. I would say, like a ghostwriter, I remember that well. That's basically, you know... he had a band performing throughout the city. That's what I can... I can vouch for that.

And for this ghostwriting, for like film and television?

Right.

Did he talk about it (...) throughout his life? I know this is a complex issue...

We really... we didn't discuss about his business when I was visiting my parents. Basically because I was overseas most of the time, and when we just got home we just liked the family time, versus the business time. So I didn't actually dig into his personal, I mean, to his business type of life. That's the basic about all. (...) We didn't talk much about business.

Do you know if he wanted to pursue a regular basis career working for television and cinema here?

I would say... further down the line he wants to write classical music. And that would be the main... he always speaks about it. You know, besides having the group, recording. But classical music would be his goal.

And maybe the television and cinema work was one of the ways to make a living here... Because of the industry is there nearby.

Right. So, basically, he was already in the system. I would say: the musical world. And just the idea to make his next goal, his achievement would be write classical music.

Because I am studying mainly this part of his career, concerning his film music work for Brazil, and now his film music work here in the US. And there is this website that I (...) launched his year. (...) How would you consider the relevance of the film music work for his career?

It was a major step, it was a good step. Especially after writing, composing (...) several motion pictures in Brazil, when he did write one for... here, in the US... it was kind of this "one step further". What I would like to explain to you [from] a different angle... back then, when you write music, compose, basically you limit to Brazil only. So, when you come to US actually you write internationally. So, that's the difference. You follow me?

Yes.

So, he got a broader view... exposure, internationally when he came to US. (...) But one little point that I want to say is that he always mentioned that his (...) music is for the universal, you know, when he writes music. So... that's the idea.

Nice! This is about like, you mentioned briefly before about the speculation of the ghostwriting work. Some books in Brazil, especially like the Mario Adnet and Zé Nogueira songbooks and then Andrea's work and her book, they comment about his ghost work for Henry Mancini and Lalo Schiffrin. Especially those two composers (...). In my field research here, in my interviews, I had the opportunity to interview (...) Lalo Schiffrin (...). And I don't know exactly if he did.... If the ghost work of Moacir was for Lalo or for the show because I'm starting to wonder that he probably he worked for the company, Paramount, I think it was Paramount the production company. (...) Because I don't know if Lalo doesn't wanted to say, but it was like Lalo didn't know him. And then, one of my other interviewees said that he probably did the ghost work for another composer that was working in the series, so it's like a more complex line of work... Do you know something about this speculation (...)? I know it's not like an open game, we don't know exactly what happened then but... Sure. Well, I really can't give you the right answer, you know, for your research looking back then. But being a ghostwriter got to be just... you know, I don't know... the end. But when it comes to getting credit, for my father, that doesn't even mean anything. He just likes [to] compose, write music, just it. There's no main objective or either financially

form that point... he was just writing music, composing. (...) But I also know that he write music for TV series, *Mission: Impossible*. So, when I heard that, I was surprised myself! But, that's basically about it...

Would you know the relevance of his work for the North-American musical scene? Was he known more among other musicians, or mainly in this, like, Southern California area (...)?

Yes... he is not popular well-known... he's more... he's well-known among the Jazz musicians, the Jazz world. Yes... he is not popular well-known like other great musicians. Like Horace Silver, Claire Fisher, and many more (...). So, yes, that was him...

Final testimonial for the project:

The best way I can say is: I feel very pleased that his legacy goes on. And probably will go on for ever. I knew there was something special about his music, music writing quality. So, and then when he became rediscovered again, his legacy will go on just like... the universal. And that's how I can summarize how I feel. I feel very pleased... what's taking place, you know, his legacy will go on even beyond my time. So, I think that's it.

CURT BERG

To begin with, can you tell me briefly about your first musical steps?

To save time, I will copy something that was prepared previously:

Curt Berg grew up in southwest Iowa on a farm near the town of Shenandoah. He showed an early interest in music, starting on piano, then accordion, finally settling on trombone so that he could participate in the school band program. His earliest attempt at arranging took place as a high school senior, and he continued to compose and arrange jazz music throughout his 4 years at Drake University and his U.S. Army years in the NORAD Band. When his military service ended, he moved to the Los Angeles, CA area to continue his music career. Shortly after arriving there, he joined the Woody Herman Orchestra for a year, followed by shorter stints with Harry James, Don Ellis, and Louis Bellson. During that time he developed his arranging and music copying skills, finding work in some of the music preparation offices in the area. Around 1975, he became the regular copyist for Don Piestrup, an accomplished jazz arranger and composer of advertising jingles. This position lasted for about 15 years.

During this period, he started his own big band, writing numerous arrangements and compositions and performing at some of the top local jazz venues. Thanks to the National Endowment for the Arts, he arranged grant projects for the band featuring music of Charles Mingus and Moacir Santos.

After 8 years of leading the big band, he decided to form a sextet with some former big band members, and a large library was written for this ensemble. Some of the music was recorded, but not released. Toward the end of the 1980s, Curt took advantage of a teaching assistantship at the University of Southern California, and earned a masters degree in jazz studies.

During the early 1990s, Curt and his wife Janet moved to the Seattle, WA area where Curt taught instrumental jazz at Edmunds Community College and also taught trombone privately. Economic and musical factors caused him to move back to his Burbank house where he did music preparation for a number of major artists, writes music, and rehearsed his quintet. A CD featuring 8 of his compositions was released in November of 2009 on the Origin Label. Thanks to his long association with Brazilian composer Moacir Santos, he was recently a featured trombone soloist and lecturer at the 2014 Festival Moacir Santos in Brazil. He and his wife continue to maintain a home in Bellevue, WA.

In which period did you live in Los Angeles, or in the Southern California area?

From 1969 until 2011 (except for 3 years in Seattle).

How close you were to Moacir Santos at that time?

I first met him around 1979. We hit it off well musically, but it took a while to get to know him well personally since I didn't see him very frequently while I was working on the big band arrangements. We got closer when we started recording. I worked for him as a player on 2 occasions, did a little recording for him at home and helped him with Finale during the years after his stroke. I was at his home quite a lot in his last years.

How did you meet him?

I called him on the phone and asked if I could arrange some of his music for a National Endowment for the Arts writing project.

What were his main activities? (e.g.: performer, teacher, arranger, composer, etc.)

At the time I met him, he was teaching privately, doing gigs locally, recording occasionally and maybe still doing a little commercial writing.

At that time, did you know Moacir's film and television music work? Did he talk about it?

When I 1st met Moacir, I was totally unaware of what he was doing in film and TV. I had heard a lot of his music on the Blue Note recordings, and he gave me a few tunes that hadn't been recorded so that I could do them for big band. I don't think Moacir ever mentioned that he was doing the TV work that he got in LA. I found out later on, but don't remember discussing it with him.

Would you know the relevance of the film music work for his career?

What I know about Moa's film work I mostly learned from talking with LA musicians and from reading Andrea's book. I know that the radio orchestra and film work that he did in Brazil was his main source of income at the time and that he was very well respected for it. Brazilian bassist Sizão Machado told me that when the government closed down the radio orchestras, Moacir bought a taxi cab and prepared to drive it for a living. (Sizão told me there were tears in Moa's eyes as he told the story.) Fortunately, Moacir got a work offer in the U.S., and North Americans finally got to hear his music.

Do you know anything about the speculation on Moacir's ghostwriter work for Henry Mancini and Lalo Shifrin?

What I know is mostly what I read in Andrea's book and on Wikipedia.

Would you know Moacir's relevance to the North-American musical scene? Was he known among other musicians?

Moacir was pretty well known to the jazz musicians in the LA area, but not to the general public. His music is getting some national exposure thanks to Wynton Marsalis and the Lincoln Center Jazz Orchestra. I doubt that Moa's music gets much airplay in the U.S.

Could you indicate other people of great importance for his career in the USA? Or frequent partners?

Most of the people that I know of are mentioned in Andrea's book. Among people who I know or knew, I'd suggest Clare Fischer, Frank Zottolli, Steve Huffstetter, Octavio Bailly, Yanna Cotti (I don't know her) and the various arrangers on his Blue Note and TV projects. (Dale Ohler, Reggie Andrews, Mark Levine)

Could you give me any advice or suggestion on people I should contact during my research? Or places to visit? (Libraries, studios, producers, etc.)

I could give you contact info for some of the people mentioned above. You might want to meet with Moacir Jr. if you haven't already. As far as places to visit, I wouldn't know, except for his house in Pasadena where his son lives now.

Final testimonial for the project:

For those of us who came to appreciate Moacir Santos through his jazz compositions, Lucas Bonetti's efforts in transcribing and displaying Moacir's film scores along with the original audio and video gives us a window through which to view another important facet of an amazing musical life. Before Americans were exposed to Moacir's jazz compositions, he was a major force in radio and film music composition in Brazil. Lucas' excellent website should provide valuable new insights toward understanding why Moacir is one of Brazil's true maestros.

PAUL SMITH

To begin with, tell me about your first musical steps.

I was a trumpet player (...) in High School (...). I was 17 years old, playing in the school (...), the jokers of the band, you know? Always making trouble in the band.

When I got out of school I sang with a friend in a choir, and he asked me to come and try out some vocal arrangements. He and his wife had a trio, and the bass player had left (...), and he said “if you play bass, we can go back to work”. So I went to the store and got a bass, and that’s how I started to play bass, that was in 1960 and I’ve been playing bass ever since. That’s it!

In which period did you live in Los Angeles, or in the Southern California area?

I went to live in Mexico City in 1966, I lived there in 66, 67 and 68. And it started in Acapulco, I met an American there who’s father owned an island in Acapulco (...). And this guy ended up, back in Los Angeles, managing Moacir Santos. I knew him from Acapulco, so while I was living in Mexico City playing bass, string bass (...), and a friend of his came with the tickets and said “Bill is managing some Brazilian guy and he wants you to be there on the bass. So here is your ticket”. And I left right during the Olympics of Mexico in 1968, went right to Hollywood. Bill’s girlfriend picked me up and took me right to the rehearsal with Moacir and Chaim, the piano player from Brazil, from *Coisas*, (...). So the first thing we play is “Coisa nº 6”, the bass part is: [rumble it]. I couldn’t play the bass part, I couldn’t get the timing, and I have been studying a method in Mexico City, that my teacher who played in the Symphony, (...) it was fine for classical playing (...) but I couldn’t (...). And Moacir let me get an electric, so I learned the electric. He didn’t kick me out. I said “I can play in the electric”, and I didn’t even know how to play the electric. That’s how I started to lay the electric bass in Los Angeles, and as a result, I was working! Because everybody was playing electric, and Moacir let me play electric all through three different bands. We had some jobs, we traveled a little bit of travelling, but not much. (...). When it came time to record I didn’t have any technique, I was re-learning to play the string bass so I didn’t get on the recordings with Moacir. But he made everything possible for me from that moment on.

And then, later on, I studied and came back to play, corrected my technique, and went back with Moa. Sheila, my wife, and I went back to visit Moa when we were recording “Naná”, (...) our version. And I made an arrangement in *Mojo*, Moa’s rhythm, and he

said “I never thought of doing it like that”. And that’s from the guy who invented this rhythm, you know. Because he always did it in an six-eight time: [rumble it], six-four actually: [rumble it again]. Because it’s not divided in two: 1, 2, 3, 4. It’s 1, 2, 3, 4, 5, 6 [rumble it]. So it’s better in six-four, I learned that from Moacir. So you write six-eight, and people think of it as a march: [rumble it], in two. But you write six-four: [rumble it], in three. So, I learned that from Moacir. And that rhythm, was one of his original sort of rhythms, you know? (...) during that period he taught me about the shape of the bass line, he said “don’t just go up and then back down to the same place... go up and then come down, and then go back up... like waves, ocean waves”. It makes some more beautiful bass lines and gives it a better shape, and you don’t see people talking about that too much but Moacir was the master of that, of the bass lines. And he told me that before he went to Rio, when he was young in Pernambuco, or Recife, or wherever he was in the North of Brazil, they called him “the bass man”, or something like that. I don’t know if you ever heard that (...), and when I mentioned it in Rio while I was there recently that I played the bass with Moacir, they said “oh man”! Because his bass parts were tremendous. I got to say that it really shaped me... Between him and Sheila, Sheila really knew about the bass, even before Moacir. She knew all the Latin and Cuban bass players, she knew the lines, she could write the lines out. (...) between the two of them, man, I was like in the bass heaven, you know? It was like the bass time, I mean, that’s like... and you could never get that in a school, unless they were teaching there.

How close you were to Moacir Santos at that time?

Before we went to Brazil, after Sheila recorded on the *Maestro* album, she recorded “Naná” and “The Mirror’s Mirror”, which is really beautiful because she is singing vocalize with Moacir, (...) it’s her and Moacir singing together: [rumble], you know, this syllables. They worked out the syllables and Moa had this system, the sound of the (...) *vogais*. And she always had a thing with sounds like that in the vocal sounds, in fact she said she came originally from the Le-Lo-Lai culture, which is Puerto Rican: [rumbles]. It’s (...) what now they call Salsa, but the Le-Lo-Lai culture is a culture in Puerto Rico, so the syllables with the vowels (...) was really important for the two of them. And I had music with those syllables written out, back when she recorded on *Ouro Negro*, she wrote out the syllables: [rumbles], and she slipped in “Cleo e Moa”. She slipped that in recording and nobody said anything, because she wasn’t Brazilian and she wasn’t supposed to say words (...) and she made them part of the song, just part of the sound of

the song, right? But if you listen to that, “Bodas de Prata Dourada” (...), and she is singing a duet with the trombone, you can hear when she says: “Cleo e Moa”. [rumbles]. And then she goes back to the syllables (...) that was good.

So, we went to Brazil with a drummer, Chico Batera, who was Sergio Mendes’ first drummer here. We had a quartet with him in Los Angeles, this would have been in 1972. We had a blind piano player named Duane Smith, it was a really nice quartet, and we recorded it at the old reels, at the little wallets. Everybody had these heavy wallets (...) Herbie Hancock took when he started playing with Miles, heavy tape recorders. And Miles said he would have looked over Herbie, (...) was disappeared. He was under the piano doing the tape recorder. So, Sheila came from Boston with one of those, Mark Levine had one. (...) And we recorded, and Chico [Buarque] went back to Rio, and he took the tape and he said “I’ll get them a job”, and he got us a job in Rio! So while we were there we learned Portuguese, we went to a school down the street, the Brazilian Institute of the United States in Brazil. So, when we came back, we were speaking Portuguese now with Moacir and Cleo, so the whole thing got deeper. And that’s when I started recording the visits, and I recorded twelve visits with Cleo and Moa. So, they adopted us, we were like their children, we were extended family, we were just (...) and, Moacir and Sheila had such a *ligação*, joining. They were like two minds in the same level, you know? He thought of her as the embodiment of the goddess Nanã, the goddess of the water, and Sheila was an Aquarian, and she always had to be around water. And where we are sitting right now is an island, we are surrounded by water, and where Sheila was born in Boston, it was right on the water. So, she always had that thing with the water, so, when Sheila was with Moa, and we were together: it was like having Nanã there for Moa. He knew that she understood him in a different way, but everybody loved Moa in Los Angeles, all the musicians, they all talked about him been special, so it wasn’t just with us, but because we learned Portuguese, and we really got into the Brazilian thing, it became deeper. Because we could sit there and he could carry on and talk to us about his whole history, I have these recordings of Moa and Cleo speaking about his first days. How Moacir got that little house ready and had the furniture, and he brought her there. It was really beautiful. So, that’s how the relationship (...). And we just kept visiting him, and he had a stroke and we kept going back there and I would play (...) he couldn’t use his right hand anymore, so I would play the right part on the piano, and we played together. Andrea really liked that when she listened to that in Rio, the lady who wrote the biography of Moacir, in Rio. (...)

What were his main activities? (e.g.: performer, teacher, arranger, composer, etc.)

He would mostly all the time, no matter what else was happening, was writing and studying. He was always studying! You would think he already knew, but he never stopped studying. In the book that Andrea wrote about him she shows his list of things he was studying: Sibelius, Debussy, Mozart. He knew their lives like personal, he would relate stories about them. Mozart's life and (...) plus, he knew all the jazz! He knew all about Duke Ellington, and so, he was always studying. And somehow (...) he managed to (...) they bought this little house in Pasadena, and they really didn't have enough income, but when they went to look at the house the lady said "I like you", and she sold it to them. She said "it's ok, you don't have enough money, [but] I just liked you". They walked in the house and his son is still living there.

So, I know that Moa was doing some ghostwriting, he had some income from that. He kept trying but Moacir was never commercial, so, it was hard for him to actually be in the studio environment, even though he played baritone sax. He had the most beautiful sound, but he wasn't (...) it was like he didn't fit in with the studio players. Not because he couldn't read and play, anything. But they never called him to record! A really interesting point, I never understood why that was. And so he said, "well, he doesn't fit the thing". Now, Lalo Shifrin, who was from Argentina I think, he found his way in and became part of the system. It was like, he was friend with Quincy Jones, he became part of the system. Moacir had *ligações*, he had relationships with Quincy Jones, with Henry Mancini, we did a demo for Henry Mancini, so, he was related. And I think they gave him work, and Andrea mentions that, they gave him work, but it wasn't like he was doing it all the time. And he started teaching, I think he started at that little school, so he had a regular income. And Cleo started working also at [the] hospital, (...) so they had some money coming in. But Moacir had a philosophy that you just do what you know you have to do, and he said "pay all the money every month, on your card, if you get a credit card. And somehow you'll get more. (...) it was just like a magic thing he had going. And he told me about that, and it has worked ever since. He said "don't hold anything back, just spend all your money every month, and then you'll get more". Because it creates a vacuum (...) because he was big in theosophy, so, he was always studying and thinking, he was always like progressing, in his own mind he was always progressing on this somehow, this letter of (...) that the theosophy people have, which is pretty complicated and we never got in to that. But it didn't matter to him whether we were involved or not because the ideas that

he was studying, we understood those and we did study with him a little bit in the early days before he bought the house, when he was still in Hollywood. We studied the first five chapters in the Walter Piston book, and I still have the book. (...) This was what Moacir used, (...) Walter Piston, Harmony. And we went to chapter five (...) and somehow I wrote in here that “the only way to be free of the rules is to master them”. And I wrote “the study if one’s art is the artist religion”. I haven’t read this since 1970... interesting. So, (...) we went to chapter five: figured bass. And then after that, he said “the rest of that (...), you already learned everything in the first five chapters”. And so we started going back to the beach and just working at night, playing. And Sheila was writing... But I think that studying those first five chapters with Moacir, of this book, was very important. It’s funny because we’ve got to chapter five and the movement in harmony depends on the five chord, the dominant. And that’s always been my number, so, somehow, when we’ve got there (...). I don’t know if Walter Piston or anybody else has thought about it, but the figured bass is chapter five, and the five chord is what takes you back to the tonic. It’s what makes movement in music possible, it’s the use of the dominant chord, right? No matter what kind of music it is. Even Arnold Schoenberg when wrote in twelve-tones, he discarded that but he said that it was still there to “plague” him. (...)

And Moacir (...) absorbed some other ideas of Schoenberg, and I really learned this from Andrea, about the using of the twelve-tone system. But he kept the modalities and tonalities, and the use of the dominant. (...) in the twelve-tone system there is no dominant. So, that’s probably why it’s never been popular. People don’t (...) he doesn’t touched some part of them. But it goes back, because all folk music and African music, Japanese, Asian music, all (...) they would have the dominant going back to the wherever key, the tonic, you know? If it’s Indian music, they got someone playing the drone, and that’s the tonic. And they just play up in the harmonic overtones (...) but they still come back to the tonic (...) that’s what we’ve learned from Moa.

And as far as (...) the activities, like I said, he just seemed to be doing (...) all the things he always did. And one quote that Andrea said (...) when he wasn’t really getting the success that he probably deserved, he said “all my friends seemed to really be preoccupied that I don’t get the success, (...) and all I really care about is my own success, inside”. You know, he’s... we’ve sort of got the answer with that. He had the piano, the baby grand in the front room, he had another piano in the back, they had the little house. You know, he always had what he needed. He had a little car. So, I didn’t know how he did it

because he certainly wasn't successful like Quincy Jones or Henry Mancini or anybody like that. He probably should have been but, somehow his thing was so unique. And all the musicians knew that (...), and the people, especially those of us who were already playing Latin Jazz, and they got carried up when the Brazilian thing, when the Bossa Nova became popular. There was a group of us, the whole (...) we might say us as the "Latin Jazz community", we've incorporated Afro-Cuban music then the Brazilian thing came in as part of that. Moacir was related to that because he was writing Afro-Brazilian music, but it wasn't the kind that everybody was playing in the circles and you would hear on jobs. It was so different and African, and that's how he developed the *Mojo* thing, with those rhythmic cells (...). And Andrea, again refereeing to her book because she analysis it and she talks about his cells: M1, M2, M3 (...). She analysis the rhythms and mostly there in Brazilian music, the different rhythms that he got it down to (...) like four different blocks, I think that's what it is.

And he was very systematic and organized, he saw things in a different way. So, for all of us in Los Angeles he was like a (...) he was the thing, he was the new thing, you know? And to be involved with Moacir then, it was like a dream came true, you know? And Sheila not only was involved with that, but then she went with a different band, and then to Stevie Wonder. She got to spend some time with Stevie Wonder, and I always thought, you know, Stevie Wonder is like, on the level of Moacir Santos, they were just on some other place. And the black thing too, the relationship to the African genetic, African thing, (...) where the rhythm and all that comes from. And even the use of the tonic scale in Africa, is the Mixolydian. It's not: [plays a major scale on the piano], it's this: [plays a Mixolydian scale on the piano]. It has a dominant seventh, and Moacir said "that's the tonic for the Africans". And if you listen to those vocal groups like Ladysmith Black Mambazo, I think that's the name, at the end one singer always comes down from the tonic, a whole step and sings the seventh. Which you find in the Blues! The first chord of the Blues is a dominant seventh: [plays on the piano], but the major chord the "we" use is the major seventh: [plays on the piano], so it doesn't have movement. But the major seventh has to go to [plays the chord resolution on the piano]. It has to move, because it has that thing, that five in there, you know? So, Moacir really liked to write in that Mixolydian, and in the Lydian too. Lydian has: [plays on the piano], with the dominant but the Mixolydian sort of combines it and Moacir played around between the four and the five, he liked those scales, he called them modes, those modes of the four and five. Those were his favorite modes, you can hear that in his writing, you know? He

incorporated the modern sounds of the Bebop from the 50s, late 40s, because he was writing on the late 40s. And he was really investigating harmonies, and the major seventh became very predominant in those days, Moacir (...), you can hear that in his writing. Especially in his old film writing, he really got that. You know, what he was listening to? I guess he was listening to the records that were available on 78s, probably from New York mostly. And movie, movie soundtracks. He was probably listening to, you know, to old movies.

At that time, did you know Moacir's film and television music work? Did he talk about it?

No. He mentioned the *Love in the Pacific*, the one you are working on. He showed us that. And that was sort of his, he said "this was my entry into the United States". He did mention that, and you told me more about the history of that. But he never told us about his film writing in Brazil. I didn't know until Andrea (...), just this August, this year, I was there and she started playing all these thing he wrote, I never heard those! It was really interesting, and Andrea told me she listened to this stuff, she went to that place you told me, that archive, found all his stuff and later copy it, you know? So, I mean, we are just happy that any of these is being preserved. Because somehow, you know, he got overlooked and other people became more popular. You know, in Brazil, for instance, people know who Baden Powell is but they don't know who Moacir Santos is, you know? And Baden Powell studied with Moacir Santos. (...) And the muse of the Bossa Nova, Nara Leão, they call her the muse of the Bossa Nova. She was the girl in that group with Jobim and the guy from Copacabana, Chico Buarque, he is from Leme. She studied with Moacir Santos, I was surprised to find that out, I didn't know that. Because you just think of her as a Bossa Nova singer but, she studied with Moacir Santos. Chico Batera, the drummer that got us there, when I saw him this time he said he was relating to us how when he went to his lessons with Moacir, Moacir was just going on and on, he would never stop talking and they forgot that he was there for a lesson. And then Cleo was bringing food, and it became like this three hour long thing with Moacir just going on about all this different things. So, Moacir never made a distinction between studying the music and life, it was all just one movement. So you are talking about this and it was just normal, we were walking in the market one day, I was with Moacir and he started, he pulled out his little pad, and he goes: [singing a melody without lyrics, then with lyrics] "have you ever been to Malibu, no I've never been to Malibu". And I thought, this guy

(...), you know? And he had his little pad, that writers use. And real composers, they don't need a piano or anything, they can hear and just write it down. I thought: that's a real composer! (...) I found out later, that's true, they just hear. Even great conductors like Toscanini, he didn't use the score, he just knew it, he knew the scores, you know? So, Moacir was at that level, he was at anybody's level. Anybody, you name it. He was up there.

Do you know anything about the speculation on Moacir's ghostwriter work for Henry Mancini and Lalo Shifrin?

I think in *Mission: Impossible* he did some ghostwriting. But, you know, the idea of ghostwriting is you'll never know who really wrote it. So, it's really sort of the way it is, but there's a reason that that was circulating, I don't think it's an urban legend if that's what you're asking, it's not just something that somebody created. There would be no reason to create something like that, to say that. (...) And I personally was on the demo for Moacir at A&M Records, I was there on the recording if they did record, I don't even know they recorded. But we played for Moacir, he was really happy! He got some of the writers, in fact I think he got the (Jay) Livingston and (Ray) Evans to be the new lyricists, which moved us up one level. You know? Well known lyricists, really published, guys who've been writing from the Tin Pan Alley days, in the United States. These guys had hits he had hits writing soundtracks for television shows, and they wrote some standards that people play all the time. That was a big deal. And we did two demos, we did that one for Mancini, and Mancini was there. And he loved Moacir! In fact he hired, or somebody payed for it, because it wasn't certainly Moacir for an arranger who arranged for some voices, and you can hear in some of those recordings. It was very Hollywood, they tried to be commercial for Moacir, to make it more commercial. And he had this group, like the Hollywood vocal sound of a quartet, maybe, singing this new lyrics. I can't remember what songs they are, but I'm sure you are familiar with them. And you hear these arrangements, and they were very like (...) like when Ray Charles, when they first put the vocal background, they got white singers to do the background, thinking they would make it more (...), open the market more to the wide public, you know? And they did the same thing with Moacir, they got this white studio sound. It was good, but it wasn't what Moa actually had in mind but he was, you know, going along with the idea because it was helping his career and it was a possibility that something would become popular. And the only song that really did was "Naná", and the producer put it into American rhythm, the

Cha Cha. It's not really American, it's Cuban but it's really known in the United States, it's one of the most known rhythms from Latin America in the United States, it's the Cha Cha. Because it was a popular dance in the 50s, and Peggy Lee recorded it, everybody had Cha Cha albums (...) popular American singers. So, even though Moacir was not happy with the producer, Reggie (Andrews), who put that arrangement. I don't know where they got permission to do that. And Horace Silver had got them, Moacir, that contract to do the *Maestro* album [shows a copy]. And they put this picture on the back with Moacir without a shirt on, he was embarrassed by that at the time! But they were trying to get some kind of thing like a "native" more African thing. (...) Moacir was very serious, you know, like, you would never see Duke Ellington without a shirt on, right? And they put that on the back! And this front, this Brasília (picture), had nothing to do with what we were doing, you know? But, the song right here, they became popular that they play on the radio now, is "Naná". And that's my wife singing, "Naná". And I don't know what the Cha Cha rhythm had to do with that, if it had any influence. But it seems like, because, you know, in Latin Jazz the Cha Cha (...) Latin Jazz is the place where the Cha Cha is still the most compatible rhythm with Jazz (...). And even now, is Salsa music, they are not playing Cha Chas anymore, they are playing the Mambo, medium tempo Mambo. And all the dance moves, when you study Latin dancing in the United States, it's not Cha Cha anymore. That's old! But, in Latin Jazz, that all the Jazz players like to play, with congas and part-Cuban, now they got Brazilian in there too. It's all kind of mixed up together, it's the Cha Cha that is being maintained by the Latin Jazz. Because people like Herbie Hancock, who wrote "Watermelon man" and, you know, American Jazz players, they write Cha Chas. Moacir's friend, Clare Fisher, wrote "Morning" and Mark Levine wrote the song he wrote for my wife Sheila, that's a Cha Cha. And that became "Linda Chicana", he wrote that for Sheila before she left Boston, before Mark left Boston, before we all knew Moacir Santos. So, whether making "Naná" a Cha Cha had some success, I don't know but I know that that's the only song they played on the radio. They don't play any other from the other three albums. (...) I doesn't get airplay, but it's hard to get airplay.

You would say that Moacir's relevance to the North-American musical scene is limited?

Yes

At least among the musicians he was well known?

Yes, and respected. And Andrea quotes (...) Steve Huffsteter, the trumpet player, I played with Steve in Willie Bobo's band, it was a Latin Jazz band. I did after Moacir, I got the job with Willie Bobo and Steve Huffsteter was one of the trumpet players and he said: "around LA when you would ask people what's happening, they would say it's Moacir Santos". That was just among the musicians, and people, the public, they don't know. And you mention the name Moacir Santos, they don't know who that is, you know? Like you said, even in Brazil. He was behind the scenes and he didn't really care about promoting himself that way. He was working on his own development, so, for all of us that got to know him and had the music, you know, we were the fortunate ones.

Could you indicate other people of great importance for his career in the USA? Or frequent partners?

Well, I said that Horace Silver recommended him for the *Maestro* recording, with Blue Note. And to get on Blue Note, it was really a big deal because they have a history of Jazz great recordings, right? (...) And he was very good friends with Claire Fisher, like I said. And those two people, Horace Silver and Claire Fisher, in Los Angeles, were up like Quincy Jones. And I don't know about his relationship with Quincy Jones, I know he had to know Quincy because Quincy got Chaim Lewak, which under his mother, Odette, the flute player, they knew Moacir from the radio orchestra in Brazil. She said (...) "Quincy Jones got Chaim to Los Angeles". So he didn't come up with Moa, he was here before Moacir came. So, I don't know what Moacir's relationship was with Quincy Jones. But Quincy was already established to, in those levels. And also I think that he had a relationship with Lalo Shifrin because they are both from South America, and Lalo Shifrin was more in a line of writing like Moacir than anybody else there. When he wrote the *Mission: Impossible* in five, nobody had... well, I take that back. "Take Five" was popular. So, he sort of like wrote on that. It was not written by Brubeck, "Take Five" was written by the saxophone player, Paul Desmond. But it was very important for all of us because we had never played in five. (...) Moacir wrote in every time, he wrote in three, four, five, six. O don't remember seven, that was just coming in seven but, Lalo Shifrin wrote that *Mission: Impossible* using the same rhythm as "Take Five": [sings both]. Which is: one, two, three, one, two. It's three and two. Now, Moa would later change that in Kathy, I think: [sing the melody]. He stops on five, (...) that blew everybody's mind right there. It was like this breath in the song and [sings it again]. Now it's not three and

two! You can't really say, but it's not: [sings "Take Five"], which we all get so tired! Everybody on these jobs, and the public, they all love "Take Five". "Can you play "Take Five"?" That's the first thing they ask you. So I always tried to play a different five, not just three-two, and Moacir was responsible for that. He really showed us how you really could play with the (...) you could create this rhythm parts in odd number rhythms (...). The most common is (...) two-four, like samba, four-four, American, and three-four, waltz and Jazz waltz. That's about it, and then after that it's all different. So Moacir is coming on with this African stuff, (...) that was a thing, you know? And then, plus, he knew Harmony and everything like, he was just like Quincy Jones or Lalo Shifrin or any of those people, Duke Ellington. He knew, he knew Harmony, he could teach anybody, you know? But whether he was a friend of Lalo Shifrin, he never talked about it. He never really (...). When you talk with Moacir, he never talked about personally he was doing. He always talked about principles, and he always took it out immediately. You're already out there into this (...). "Oh, look at this Sheila, we're doing this", and he would play something: [rumbles]. Always he did that, he never talked "oh, I'm doing this and next week I'll be doing that" (...) that wasn't his style, he didn't do that. He was behind the scenes, we all wondered how he was surviving! How did Moa managed to buy the house? (...) It was amazing! Man, he always had a nice car, and everything. First it was because Bill [Brophy] helped him, he spent a lot of money at the very beginning. My friend who got me there from Mexico. So, that was the first thing. But was certainly like, Moa deserved that. He kind of came in, it was like he was royalty. And he came in and Bill Brophy was used to dealing with Moa because he was from the aristocracy so he knew it, and he had the money from Bel Air (...). And Bill had a Brazilian girlfriend before he came back to Los Angeles, who called herself Julie Janeiro. And that's when Bill got inculcated, I love that word, with Brazil (...). He met Julie Janeiro, this *carioca*, in Rio and she came back with him to Acapulco. So, she introduced him to Brazilians and she introduced me to (...), she had all these records, vinyl records of Boss Nova (...), she had Maysa, the singer, who was like the beginning of Bossa Nova, one of the *divas*, you know? She had those records, so, when she went back to LA with Bill she introduced him to the Brazilian circles and that's where Moacir came in. Moacir came in to Los Angeles from New Jersey and Julie Janeiro made the contact between him and Bill. Bill had the money and (said) "I'll put a band together for you", and he had the money. And he rented apartments for all of us, and he paid a rehearsal hall (...), and there we were, this guy was paying. And then after that, when the success didn't come and Bill finally stop doing that,

Moacir already was established in Los Angeles. (...) He was teaching at the New School, I think it was in Pasadena. He was teaching, so, he had found a way to make a living even though he wasn't successful. He found a way to have enough, and they did find. And like I said, his wife was also working at the hospital but he never did get the attention that those other writers that I mentioned did in Hollywood. But he had all of our attention, that's for sure! You know? I think that answers your question (...).

Could you give me any advice or suggestion on people I should contact during my research? Or places to visit? (Libraries, studios, producers, etc.)

You probably talked to Curt Berg in Los Angeles, right?

Not yet.

That's the man! Ah, Rique Pantoja, I asked you if you knew him. Steve Huffsteter is there, you got to talk to him. (...) He's on that later album, he studied with Moacir and he knows a lot about that stuff, and when you see him say hello for me because we played together in Willie Bobo's band. And, who else there? Those are the main people, Curt Berg, Rique Pantoja and Steve Huffsteter. Oh, Ray Pizzi is still alive! He is the saxophone (...), he is still alive and he is out there, man, he is an old friend of Sheila's from Boston. He's from this whole Boston thing. So, you got to see him first because he is the oldest one, I don't know how old he is but I think he is even older than me but, you know, they are starting to die, people are starting to die now (...). Moa made it to 80 and I told Sheila, and she said "he made the octave", I just thought about that yesterday. (...) That's how they thought, she is just like Moacir, he would immediately take it to, you know, (...). And Sheila died at 63, and I thought she loved nine chords. Her melodies were all around the (...) from seven up, I think she got some of that from Moa but she just heard that way too. She didn't (...) write a dominant seventh, she always write a dominant ninth, because it opens it up to the next group of intervals, right? (...) And our numbers added up to nine, I was a five and she was a four. So, when she died at 63 (...), it was one year after Moa died, I thought "well, she made the nine", you know?

In the Moacir Santos' Film Scores website we will post some testimonials of old friends and partners, could you say something explaining what do you think about the importance of our work for the dissemination of Moacir's music?

I didn't even know (...) the Brazilian films. I never heard this until two months ago when I was in Rio and Andrea played. She went out to that place you told me, the museum, and she got this archives and she played all these things that Moacir wrote for (...) film. And some of them were recorded on 78s even, and I listened to this stuff and I got "man, this is (...)". Now that people, (...) because of the internet, research is becoming more available to everybody. So, while some people would say that right now it's now as creative a period as we had in the 50s, 60s and 70s. And a lot of people think that Jazz stopped at the end of the 70s in the United States, and it's all being revisited. (...) To me, what I think it's happening, (...) we're in a digestion period right now. So, we're digesting all of these, from the last century (...). And people have access to these archives (...), so, the service that you are rendering is invaluable. It's just like YouTube, man, YouTube! You go there, you want to hear something, (...) it's not really good for royalties for musicians but for people doing research, man, I'm telling you. I'm watching Brazilian movies on YouTube now (...) to sharpen my ear for accents and also because they have the music in the soundtracks, it's Brazilian music. And a lot of that is (...), they copied American styles, because they think of the theme of the music. But, the things that you're talking about, they were discovered. I'm surprised they were still there. And the fact that you're going to put these material up, I think it's one of the best things you will ever do. So, that's it man, I'm telling you. Thank you. *Obrigado você. O meu prazer.* I'm almost getting ready to cry here, so we probably should finish this. But I cry more as I get older, which is probably good, crying cleans you out, you know?

GARY FOSTER**To begin with, tell me about your first musical steps.**

My own musical interest came about as a young teenager, my mother thought I should play a musical instrument and somehow chose the clarinet. I had a few lessons, which I didn't particularly enjoy. And in about the 8th grade, at maybe the age 13 I got a new band director with the school, Junior High School, we call it, who was a college graduate who played the clarinet and the saxophone. And he was very enthuse about music, he kept his instruments out, he played them and demonstrated them during classes. And I suddenly got a very strong interest in music and he was my hook to music. And he got a concert band, which was classical, which I liked very much. And then he formed a small band to play, and this was long before there was any Jazz education, (...) he organized this small band with a couple of saxophones and trumpets and we had some very elementary arrangements, but they were Jazz. (...) he played Jazz records on the band room, and he played classical. So, I was suddenly thinking about music as a career by the time I was a young teenager, and I never thought of anything else. So, I went to University of Kansas, which is mid-way across the U.S., and as an undergraduate I did my degree in Clarinet Performance and one in Music Education, we call it, which would qualify you to teach to the High School. And then I stayed in graduate school and in graduate school I did the studies in Musicology, old music, and in Orchestral Conducting. And there was a band director here, famous Jazz person, named Stan Kenton (...), and someone played the tape of this college group I had, Jazz group, and he said "tell the saxophone player to come and see me". And I went to see him, and I learned later that he did this for many, many young people, he was very encouraging. And when I finished the graduate school, I was married, I went to see him and he said "what are you going to do"? I said "well, the pressure is to get a Ph.D. and come back and teach at the university, they offered me that possibility". And he said "don't you want to live your dream"? Meaning: to be a player. He said "it's New York or Los Angeles", that was in 1961 and the course is still the same. You know, you don't move to the Mid-West to be a movie or a studio musician. So I moved here not know what a studio musician was and I learned that many of the really successful studio musicians were Jazz players, who played in clubs for practically no money in order to get to play their art music. So, that's essentially what brought us here, and the rest it's just been step by step, very interesting life of being involved in both Jazz and classical music. (...). My wife and I moved here, cold with a very old car and a baby

(...) and a trailer full of all of our possessions. And we just moved here and stayed with a friend for a few days, got a rental place, and that was in 1961, and of course the world was very different. I was on the Freeway coming home from a meeting yesterday, about 20 miles, and it took me over an hour of course (...). (...) and we've lived on this side of town (Alhambra, East of Los Angeles), we are 15 or 16 miles from Hollywood. There was a period where I was the saxophone teacher at UCLA, and I had 16 or so students, private students. And I went there two days a week and taught long days, so I know the campus well and certainly the music faculty. And, at the time I met Moacir, and I think it was..., I think I met him through the composer Clare Fisher (...). Clare had a big band, and we played at the club in Hollywood called *Dantes*, sometimes we would rehearse there, and he came to rehearsal one day with arm full of parts for the band. And it was Moacir's piece called "Coisa nº 2" (...). And it was so charming and so (...), I mean, we were living and playing the music of Jobim and Gilberto, those people, to us that was Brazilian. But there was something about the Moacir music that had an orchestral aspect to it, I mean, a broader aspect. And as if it could be no higher compliment, Clare Fisher referred to Moacir as the Brazilian Duke Ellington. Did I tell you that before? (...) But I've always thought that he had the harmonic sophistication of a Clare Fisher, (...). And if you at any point are interested in finding Clare Fisher's music I can tell you where that is. And a colleague of mine and Clare's, Clare died three years ago, and a man who teaches at the Eastman School of Music, in Rochester, NY, (...), that's a very famous school, the level of teaching there is as high as it is in America. And this young man named Bill Dobbings, who is a bit younger than I am, decided that he wanted to analyze Clare Fisher's music. And of course so much of it was never published, so he developed his ears and transcribed it. And it's tremendously sophisticated, and most of Clare's music is published thanks to Bill Dobbings, by a company in Germany called Advance Music (...). (...).

Well, first of all, this gives you a little timeline: in 1974 I listed a building in Pasadena and called Nova Music Studios (...). And then I found this recently, this is for you, it's a little advertise that we used to put in newspapers to get students. And Moacir taught the piano there, from the beginning, since January 1974. And I can't remember if he was still teaching there in 1984, because in January 1984 we decided not to do it. I mean, I closed the building down (...), the owner, it was just personal stuff, he kept raising the rent. But, Moacir, I used to see him there almost everyday. And his main activities during that period were: teaching at Nova Studios, and he had a small Jazz group which he played in

the Jazz clubs. I was a sub, I was never a regular, but I played there many times, and I'm not sure if you would know who all that personnel was. Have you heard of Steve Huffsteter? (...) I remember just playing in clubs and he had a book, and we played Jazz standards, Moacir played the baritone sax. He was, I just remember that well, (...) there are a few other players on there who were major teachers and Jazz players on the West Coast. It was something that was good. We were all together in a big music store where I managed the studio and the owner became very difficult to deal with, so I just asked all the teacher "if I list a building, did they go"? And they didn't care for this situation, so everybody came. And I think Moacir was there, but the famous, very famous saxophonist Warne Marsh (...), he was there until, I don't know when that happened, but he was there quite a bit of the time.

At that time, did you know Moacir's film and television music work? Did he talk about it?

No, I mean, I've already implied that. But I think I would have known that he was doing it (...).

Would you know the relevance of the film music work for his career?

No, and then when I went over your website, it seems to me that some of that have been done for the Brazil market (...). (...).

Do you know anything about the speculation on Moacir's ghostwriter work for Henry Mancini and Lalo Shifrin?

So, I have little knowledge of his film. (...) But if you get a meeting with Lalo, he will know! Because he's a film composer, that was his whole life.

Would you know Moacir's relevance to the North-American musical scene? Was he known among other musicians?

No, I don't think (...). To the best of my knowledge, he didn't have a presence in the music outside of Los Angeles and, for instance, the studio that we had (...), that was from January 1, 1974 through January 1, 1984 (...). So, we were together there and (...). To the best of my knowledge, he didn't traveled with the group, that I remember. And I saw him, as I said, almost every day and he was certainly known among other musicians here. Clare Fisher who admired him so much, I don't think they would consider themselves

colleagues, and Clare didn't write any of the other scores that I recall, maybe other people did.

Could you indicate other people of great importance for his career in the USA? Or frequent partners?

I think that, as far as frequent partners go, Steve Huffsteter, as I recall, he was the trumpet player on many of small group jobs that I played with Moacir. (...) he is a wonderful trumpet player, highly original man and he is a composer too. If you haven't contacted him I think he would be happy to hear from you.

And then there's another person who is a trombonist, named Curt Berg, and he wrote a piece (...), which I made a copy for you, called "Owed to Mo" (...), dedicated to Moacir. And I told Curt about you, and he went to both of Andrea's festivals, and I don't know how much of his music was performed there but (...). He said in the e-mail most recent to me, (...) I asked you if I could give you that, and he said "yes" and to tell you that it isn't particularly inspired by any composition of Moacir's. But if you make contact with Curt, (...).

And if you said Mark Levine played, that make sense. There was a period in the early 80s, late 70s, early 80s, where I played with a Latin Jazz group led by Cal Tjader (...), very famous American Jazz musician. And Mark was the piano player with us, we travelled everywhere.

Could you give me any advice or suggestion on people I should contact during my research? Or places to visit? (Libraries, studios, producers, etc.)

In 1975, I think it was his second album, I can't remember the name of the record company, (...). But one of the albums was called *Carnival of Spirits*, (...), he called me and said he wanted me to play on that record and he had written a solo piece for me (...), it's called "Anon", it's an (sax) alto solo. And those were the days of LP recordings, so there's no CD, I mean, I think I have one I made (...). But he said "please come to the recording studio", I can't remember where we recorded it, I think it was at Herb Alpert Studio in Hollywood. Well along the musicians, I think Clare Fisher was there, some other saxophone players, and we recorded the whole evening. And one of the pieces was called "Carnival of the Spirits", and you must listen to it because it was so famous to musicians here, because it's got this beautiful melody and harmony and it's very exciting. But behind it, he had the sound of people talking (...). And when we finished the day that

night it was kind of late and of the peer players, the drummer, I think it was Harvey Mason said to the engineering “please play “Carnival of the Spirits” again”. And he did, and we must have listened to it four or five times because it had such an effect, physically and musically. And it was just something Moacir dreamed up, and we recorded the “Anon” solo a few weeks later, there was a very famous American Jazz band leader named Jared Wilson who had a radio show every afternoon, he’d have a guest, and one afternoon I was driving in my car and he had Moacir! And this shocked me when I heard it. They played that track and Jared Wilson said to Moacir, “how did you happen to write that beautiful melody”? And Moacir, I think this were his exact words, he said “well, when I met Gary Foster, that melody run through my head”. You know, he had that mystical aspect to him too. And he said “I heard that melody and I went home and wrote it down, and that was how it happened”. So, it’s a little history. But in 1975, so that’s forty years ago.

And my daughter, who helped out at the studio when we first started, (...) she studied the piano with Moacir. Liked her lessons very much. And he was such a gentleman, you know, such an encounter, a personality, I mean, there’s just all this special qualities (...). The music was in the man too, does that make sense? (...).

(...)

There’s a club in North Hollywood (...) called The Baked Potato, and it’s been there for decades, I used to play there all the time with Clare Fisher’s group. But I’m pretty sure that’s where I played with Moacir. But Steve Huffsteter, who played more than I did, we’ll have a lot of answers to who else played (...).

About Moacir’s visiting teaching experience at Westminster College...

(...) that school, and many, many others at that time were developing Jazz programs. And I visited school all over the U.S. and Europe and China and Japan, in order to give masterclasses and to speak to students. So, that’s very likely that Moacir would (...).

(...)

So, you know, it’s another era. It was very interesting to think what I was going to say to you and to put one’s mind through the history of it. Because it’s sort of take for granted when you are in the midst of something like that. Because you mentioned something he did in the middle 80s, and by then the studio was gone. If he continued to teach, which I think he did, he did it at his home. I was there a few times.

I have forgot how quickly his decline occurred, physically I mean, (...).

He had two strokes, in the 90s and early 2000s, so, (...)

Seems to me that I saw him once or twice when he was disabled. Cleonice died after he did.

One or two years later (...)

Well I'm so glad that you will help to keep his music and his memory alive because, he was one of those people who, if it makes any sense to say it, his personality and his demeanor and his way in life is absolutely reflected in the music. It isn't as if there's a different person writing the... you know what I mean?

(...)

You know, it makes a lot of sense that someone in the motion pictures how knew his music would have sort him out, and them wanted him to write because of the uniqueness of his music. It's just something that he never said to me about. And having been a studio musician here all these years, playing on movies and television and things, at least being a part of that community, I think I would have heard. Just have known that he did, whether I was going to play there or not. So, much of what goes on here is known to the people who do that kind of work.

At that time when you were a studio musician, of cinema and television, you were like hired by some company that would organize, or were you a freelance musician?

A freelance musician. And as a person begins to work, if the quality of work is OK, maybe you *sub* with the composer who didn't know you the first time. And then he asks to have you, he has to have someone again and he remembers, so you build a network of people who you work for. That's essentially who it works. I never felt when I was a younger person coming here, I never felt (...) picking up the phone and (...) trying to call people to solicit work was the right way to do it. You have to let it happen to you and the phone would ring to do something of quality, or some very nice work. Another person who heard it would then call you, so you build a network of people who do it.

I think probably the composers and arrangers at that industry were pretty much like the same thing that happened, to build a network. Because there were a lot of composers doing films and television at that time too.

But it doesn't exist now, of course. There's very little of that now.

I think the whole industry changed a lot because of technology.

Yes. But, you know, when I came here and before I started to work in the films, Henry Mancini, who's name you had there, was the top of the motion picture group of people who wrote the films. I never did any of his films, I played in some recordings that he wrote. I think a Johnny Master's singer, I think I played on the record that he wrote the arrangements for. But he was somebody who everybody admired, I mean, his music was so melodically and harmonically interesting, and everybody who worked for him said he was a wonderful person, so, that information travels (...).

(...) In Andrea's book, she mentions that Moacir met with Mancini and that Mancini admired Moacir in some way. (...) There's a book, Mancini's book called "Sounds and Scores" (...). Moacir had one of them, and Moacir's copy, which probably is still in his house, there's a (...) autograph with a little text about Moacir.

Oh yeah? That's very precious.

(...)

Well, you know, just having the occasion to see your questions and to think about Moacir for a few days, it's so satisfying because, I mean, to put it in another way, there are absolutely no negatives in one's association with Moacir. He had this giant heart and great felling, and I remember the baritone saxophone that he eventually got is in Brazil. And when some musicians friends of mine went down there they played it, they said it was lovely. But I remember where we were when he said he need a better baritone saxophone, it was when we were at the studio. This is not important but, he said if did I have any contacts with instruments companies. I did, and I called someone at the Selmer company, (...). And I said "how much would it cost to get a top line baritone"? And they told me. And I just "well, send me one". And I gave it to Moacir. And he said "how do I pay you"? And I said "whenever you can pay me a little bit". (...) But it was his instrument here. Made me fell good, I never told anyone that. But he paid me back, you know, what the value was. And in those days, in the early 70s it wasn't worth a lot of money. I bought a

saxophone, tenor saxophone in 1962 in a music store where I was teaching, top of the line Selmer tenor, I paid 350 dollars for it. And the music store permitted me to pay it over time. And that instrument now, it's in the closet, I have it insured for about 9,000 dollars.
(...)

LALO SCHIFRIN

(...)

So, I studied twelve-tone before I went to France, before I studied with (Olivier) Messiaen

Messiaen has a (...) *tratado*...

Yes, *The method of my musical language*, or something. I studied the whole thing with him.

I have a copy of one of these, and it's so difficult to...

But he is different, because he has many scales that are not diatonic, they are not chromatic either, they are not twelve-tone...

Symmetric...

He divides the octave in equal parts, in two equal parts or three equal parts, and then he makes (...) chords, or counterpoints, based on these scales. There are many scales. Sometimes he had one, or three, or four scales at the same time (...)

One of the movements form the...

The Turangalila Symphony?

No, that one that he composed in a concentration camp for four instruments: piano, violin, cello and clarinet. I forgot the name [*Quatuor pour la fin du temp*] (...). One of the movements, I think it is called (...) "Dance of the seven trumpets", or something like this ["Danse de la fureur, pour les sept trompettes"], the rhythm approach... it's like every measure is a different time set...

For him, rhythm means a lot! Not only rhythm, is the duration... He has a canon, for instance, the thing is that you have the subject of a canon, this is all like... you have one quarter-note, another quarter-note, two eighth-notes, and then you have four sixteenth-notes. Ok? But if you add a dot to each one of those, now you have a dotted quarter, and then I becomes complicated. Adding a dot, that's augmentation. He called augmentation rhythm.

Yes, so complex and...

And also colors. There is a book around there, by Messiaen... Can you get it? (...)

When I was living in Paris, you know, he Played organ incredibly. He was an amazing virtuoso of the organ! (...) He had two jobs: the *Conservatoire*, he became director of the *Conservatoire*, and play organ.

In churches?

Yes, L'Église de la Trinite, in Paris. On Sunday mornings he played the Mass. And my friends thought sometimes I was crazy, because I was in my twenties (...) I wasn't married... They said, "Listen, Saturday night we have this girl, she wants to meet you". And I said, "No I can't. Because Sunday morning I have to wake up, I have to go to mass!".

(...)

How do you feel about being one of the most requested film and television composers of all time, a legend in your own time?

I'll answer that: I can't believe it! I still can't believe it, because I think I haven't finished what I want to do. I think that I never going to finish, because whatever I do last, I think I could better. So, that's how I feel.

Do you have a personal favorite film or television score of your own? Do you have a personal favorite memory of working on a particular score?

Television or movie? (...)

Whatever you prefer.

Well, Alex North was one of my favorites... But do you mean about myself?

Yes, (...) works that you did.

I think *Cool Hand Luke* (1967), do you know *Cool Hand Luke*?

No.

A movie with Paul Newman, (...) it happens in a prison.

I'll check it out, I don't...

I think it was more demanding for me, mainly because it takes place in a prison in the South of the United States. And the music required something I didn't know, I had to research about country music. Which I usually used to be allergic to, but in this case I made it work because I combined a *concerto grosso*, a group of country music with banjo, a violin (...) drummer, bass, but then I had a symphony orchestra around. And there were some chases in which I combined both of them, and it really worked! I think it's one of my favorites.

Nice! I'll check it out later for sure. And, for you, what are the differences between composing for television and film? Is one ultimately more satisfying or important to you?

No I don't... important... The difference is if you have to write, let's say to your family, a message. And the message has to be short, or it can be long because you have time and, you know, your family is on vacation outside of São Paulo, and then they are somewhere in Europe, and you are writing a long letter. Letter, maybe handwritten! This is before e-mail and before internet. But let's suppose you have to write something fast, you send a telegram. So, the television is the telegram and the movie is the letter. That's the difference.

Ok, nice analogy! Can you tell me about your personal goals as a composer/musician outside of the film and television industry? What are some of the main differences creatively?

Well, the difference is that in television or movies the one who lead is the creator, is the screenwriter and the director. They are both collaborating in their baby, let's say, they create that. And the composer, the film editor, all the people working in the team, it's a team work, we are working for the one who created it. We have to come with a theme, yes, but it's not the same. When I'm writing something like a Jazz work, or symphony work, or chamber music, then it's myself. It have to come really from me, and I have to say something, you know?

When composing for more than one project at a time, how do you handle the pressure? What are some of your methods for handling this?

Well, it was like... I write really fast! I write really fast and I have a system: almost abbreviation. I always think... I studied orchestration in Paris with Charles Koechlin, do you know who he is?

No...

He was a disciple of Ravel. So, I cannot think about a line without thinking about the color. I already write... even writing the melody, I put "oboe" unison with... or pizzicato strings unison with celesta... you know what I mean? So, that's the way I wrote, and I wrote fast, and I could handle... I didn't want to write two things at the same time. I finish one, and then I do the other, fast!

In your book you say, "It takes about six weeks to write the music for a movie", besides the recording and mix sessions. However, it is known that television has a much faster pace. Seen that, can you describe me how was your work routine as a composer for television series' episodes?

You have to do it! But the routine, as I said, writing the telegram: fast. Writing the letter: slower, more expanded. So, this is...

Do you remember approximately, for example, for one episode would it be possible to write in one day, or like one week, or...?

In television usually you have one week.

For each episode?

Episode, yes.

How and why did you decide to use such a strong jazz-influenced scores for shows like *Bullit* and *Mission: Impossible*? Was it from your personal background or something that the producer and the directors...?

No, maybe a mix. The reason they called my agent... At this time, I was already... I started to have some name. If they called my agent is because they liked what I did. For instance, the producer of *Bullit*, I don't remember now his name... Not the director, the producer of *Bullit*, has been a Jazz musician, he played tenor saxophone. I think he knew who I was. He didn't tell me anything, but then I found out through my agent that he had

been... and he told me later! I asked him, “do you want to play?” “No, I don’t play anymore!”

What was your compositional process like for writing the *Mission: Impossible* theme? The whole arrangement came together, with its complimentary lines?

It all came together, I think of colors. For instance, in *Mission: Impossible*, just to give you an example, the producer, who was also the director, the creator, Bruce Geller. Unfortunately he died on an accident. He liked to fly, you know that?

Yes, I think I read somewhere.

Very sad. Anyway, he asked me, when he finished shooting, when I had to do the music, he called me from his office and said, “I want you to write a theme that if people, the audience, are in the kitchen having a soft drink and the television set is in the living room. I want you to write something recognizable that tells them, this is *Mission: Impossible!*” And that’s what I did!

Nice! In fact, that’s... I think it’s one of the most well-known television theme from all times.

You know, it came like that. I never thought that was going to be so popular. I wrote it, that came out like that!

And how do you feel about the adaptations that the other movies...

It’s OK, it’s all right with me. The more the *mejor*.

Yes, of course! And by the time you composed it, have you already read some scripts or maybe watched the “pilot”?

No, no. I cannot read screenplays because, you know, it’s other rhythm. Music and movies have one thing in common: they have a rhythm. So, I prefer to watch the whole thing complete. In this case, I watched the movie and I came... When he told me that, after I saw of course, I had an office, a different office. And I never use piano to create. You know, Olivier Messiaen told me “when you write, write away from the piano”.

Just in your hear and your inner-ear...

Yes, and I did that. But it took me very short time because I wrote the theme, I think it was one minute and a half, two minutes. I wrote it in two minutes, maybe more because I had to put the accompaniment [sings], maybe three minutes. (...) But also, it took me all my life before! Because you have to have experience and accumulate all that, so...

In order to achieve... Yes of course.

I don't know if I read it or watched in another interview of yours, that you said that on *Mission: Impossible*. When there were other composers working in which episode, separate episodes, there was like a mutual agreement between ASCAP and BMI or something. That they had to use your themes or... I don't know, probably to maintain the unity of the sound of the episodes or something like this...

Well, there was... the second theme of *Mission: Impossible*, not the main theme, the 5/4 theme, but there's another one. The real *Mission: Impossible* theme is the suspense, I wrote... I used a scale of Messiaen! I want to show you, I'll play for you. (...) [plays theme on the piano]. Remember that?

Wow, I remember, yes!

Well, it's a scale of Messiaen. Look... one of the scales: [plays scale on the piano]. There's not one note of this theme that is outside of this scale! Oh, he had other scales, they call scales of limited transposition. You know that?

Yes, yes!

Well, this is one of the scales. And the other scales, for instance, (...) [plays scales on the piano]. (...) These are all Messiaen... Olivier. I should give him some [credit]!

Yes, it's so nice to know that...

Thanks to Messiaen I became famous. (...)

Yes, but, so nice to know that this theme is made of one of his limited transposition scales!

Yes! If I had studied only with Schoenberg I would... [laughs]

Like the twelve-tone, or something?

But this is the *Mission: Impossible* [theme], because the other one, the 5/4, is “mission: accomplished”. Because I put it at the end of the show when everything is OK. This should be the “mission: impossible”.

I think we can hear much more this inside the episodes than the other.

That’s the... when you were talking about the deal we’ve made with the other composers, this is what they used! Because the other one...

It was like the final credits and opening credits, more than... Nice...

Well, another thing I want to tell you... can I say something?

Of course!

I did an arrangement, I did a tour... I don’t know if you know this, a series of records I have called *Jazz Meets the Symphony*. (...) I did many, I used compositions, I did medleys, like Duke Ellington, music of Duke Ellington... music of Dizzy Gillespie, not mine. I’ve put it together... medleys, symphony orchestra. I arranged of course. The one for Duke Ellington I called *Echoes of Duke Ellington, or Dizzy Gillespie Fireworks*. (...) But also a thing of mine, and one of them was *Mission: Impossible*, I played it also as an anchor at the end of the concert. This is with symphony orchestra! So while I was in Vienna during the tour, I did the tour with a small group and in every country we had the symphony orchestra. I had an agent who called the symphony... I had the Vienna Symphony, very good orchestra (...) I write difficult, you know? You heard some of those charts? It’s not easy.

Yes, I see what you mean.

So, after finishing in Vienna there was a press conference. And there was a lady, it was a big... a lot of music critics, reporters, for newspapers, music magazines... And one lady asked me in that conference, “why did you write the *Mission: Impossible* in 5/4?” I said, “well, I could have written in 2, or 4, foxtrots, the thing that they do now: rap in 2. Or waltz, I could have that in 3. But those people already have music to dance to. I did it for people who have five legs!” But I said it seriously. There were no musicians there... she believed it, she wrote it. And then the newspapers and magazines... they came out like that! So, my agent from Europe, when I came to Los Angeles, called me and said “what

are you trying to do? You're crazy!" I thought they were going to [understand] a joke!
No... [laughs]

They should understand... you know, it's a nice one!

I hope you don't mind... (...) It's part of the interview!

Yes, of course! Everything is important!

[laughs]

About those other composers that used this second theme, or maybe this is the first theme, I don't know, but when these other composer worked, did they had other informal agreements? Like for using the same instrumentation, or not?

I don't know.

It was something like the producers had to...

What happened... this is, in a way... I have two answers. No, not two answers, but it's like a coin. It has two sides. In one side of the coin, I feel sorry for that, because they were my colleagues, I had to be with them, we were in the same studio. At lunch time they had a restaurant called Commissary, and we shared the same table, the composers always... I had to be with them, so, I felt sorry for that. The other side of the coin is that this theme, especially the "Messiaen's scale theme", they would have called the real *Mission: Impossible* theme, [it] became so attached to the series that not only the producer but the director... the film editor didn't like to use other! Because my [theme] was easy to cut. So, they had different... You know, according to the Union (...), the Musicians Union, you had to... out of, I think, out of ten episodes you have to record seven and three [are] free cut, something like that. And because the scale has no chords, it's only a scale, they could cut anywhere! They liked it... And they liked it because it worked with the... it became a signature. (...) And that's what I said, I have mixed feelings: on one hand I feel sorry for my colleagues, on the other hand I feel good for me.

Interesting... the process of hiring of the other contributing composers was this left to the producers of the series?

I didn't have any call.

Do you know like... in some of the episodes there were no composer attached to it, and it was used the *stock music*. Is that true?

That's what I'm talking about, that is *stock*.

So, you recorded some...

The music... No, no, that I was telling you.

Oh, I understood!

You have to find out, you have ways to find out, I don't remember, how many episodes had to be recorded out of...

I understood, like these three out of ten that you were talking about.

Maybe, I don't remember. It could be three out of seven, I don't remember.

OK. Do you if you or... the show was produced by Paramount, the *Mission: Impossible* and I don't know if other. But do you know if you or the television producer have the scores in an archive or something?

Probably they do, yes.

Yes? Do you know if it's possible, for example, to see this kind of scores?

Oh, that you would have to... You should go... If you are at UCLA, maybe their legal department, attorneys, should talk to the legal department of Paramount. And tell that you are a student and you want to study... and you don't want to take them away, or you don't want to copy. You have to promise probably you won't copy. Maybe they will make you go to the library there and look at it, make sure that you don't have cameras. (...)

What is your opinion about the use of songs, compared to instrumental music? Both pre-recorded songs from other artists and songs especially composed for the movie. Did you use a lot of these? How do you...

I never had... I don't ever think I was ever hired to write a song, as a theme song. No, I don't think so.

Only using, like, voices in the arrangements or something like this?

Oh, yes. That yes! Voices as part of the orchestra, yes. Like, I did a movie in France, but an American movie, called *Les Félines* (1964), I don't know if you've heard of that. It was one the first movies I've done. I was lucky because the director was a French director: René Clément, he was like a French Hitchcock, but he didn't speak any English. He needed a composer who speak French. It was a Metro-Goldwyn-Mayer picture. He came all the way from France with the producer to find a composer and he couldn't... there was no understanding. And finally they said... And this was one of my first movies! It takes time in Hollywood... I was very, very lucky because it was with Jane Fonda and Alain Delon (...). In that movie I used voices, but not "ooh" [rumbles], very interesting things.

There is a huge number of the great film composers and film musicians that worked or work in the US, especially in Los Angeles that were born outside of the US, but most of them are from Europe. (...) How was it to be a South-American born composer working here? And did you face any prejudice because of it?

I don't think so. No, I don't think so. No, on the contrary, they were very... I would say they were nice, very civilized. (...) Maybe because I spoke English, I think it probably would be, anywhere... If you had in Brazil somebody who's came from Tahiti and don't speak Portuguese, you would be a little bit... even if you like the guy, it would be a little bit frustrating because you want to get over with... you know? But no, that was OK.

I could have been... I tell you something, you want to hear about prejudice? You won't believe it, but it's true. Before that, when I was with Dizzy Gillespie, we went touring all over... we had a big band and I was the only white musician in the band, at that moment, sometime he had other white musicians. But at that moment we were supposed to play at the auditorium of the Tulane University, which is New Orleans. And I wanted to go to New Orleans, the birth of Jazz! I wanted to see where Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, the main... You know something, there was a law at that time in Louisiana, the State of Louisiana that... like a sport team, or a jazz band, or any organization, they should be all black or all white but not mixture. So, when they sent a telegram to Dizzy, and they have paid already in advance. Dizzy told us, "give me back the money", I sent it back to him, "we are not going", because he had dignity and he gave up the job. That moment (...) I didn't even have the opportunity to go to New Orleans. I don't think this is happening now, but at those days...

I was, like, probably in the early 60s?

Yes.

So, it as a complicated time... I think we're still in a complicated time but it was more intense probably back then.

Now is complicated because of the fanaticism... I tell you later, not in camera.

Of course! Do you know any other South-American born composer working in the audiovisual industry at that time too? Do you remember if there were any other ones?

... No, I don't remember.

(...)

One question about the Brazilian music, like, you had a lot of contact, as you showed me in the DVD, and your albums in the 60s... you did some arrangements for Quincy Jones, Luiz Bonfá, and other musicians. And you were in the Carnegie Hall concert in New York, like, a really important concert for Bossa Nova and Brazil.

I met João Gilberto, and Oscar Castro Neves, and the composer of "Desafinado"...

Jobim?

Jobim, yes! We've become friends. I did a party after the concert (...) I did a party in my house in New York at that time. It was an apartment, not as big as this. And I did a party for all of them... had a good time!

Nice! And, you know, how did you become interested in Brazilian music? Can you cite your favorite composers and or favorite genres of Brazilian music?

Well, Jobim would be one of them (...). But before that, in Argentina... I have to confess something: I never liked the Tango, which is the Buenos Aires music. And there were, so called, Jazz bands, there were dance bands (...), they played American music like Glen Miller, you know, there were stock arrangements, and also Brazilian music like Ary Barroso: [rumbles]. And that was... I liked that! That was the beginning... I liked that more than the Tango, much more! Because it had the rhythm... And that was the beginning of my love for Brazilian music, and I still love.

About your experience composing for *THX 1138*. Do you consider it expressively different from the work you had been doing until it?

Yes, different!

And how was it to work in this different environment of science-fiction?

Well, I had to create a different kind of environment... musical environment for the movie. You can imagine this kind of Aurelian, Aurelian world in which, for instance, if you don't take drugs you go to jail. Remember that? It's a very different kind... So, I created a... I don't remember exactly what I did, but I know I created a kind of score that was very asphyxiating (...). Except for the very end when they get out and instead of using my own music I brought music by Johann Sebastian Bach, at the very, very end. Because of that liberation...

Yes, it was nice... the analogy of the asphyxiating... pretty intense...

In the 60s and 70s, did you work side-by-side with other composer, important composers, like David Raksin, or Jerry Goldsmith, or Bernstein, or other ones. I read, I think in a book, I don't know it was in other place, that you did work with Goldsmith at Revue (that later became Universal) in the 60s. But did you work with them like in some project together or just...

No, no... We had offices. They gave an office with piano, although I don't use piano, but they had a piano. That was the Music Department... Revue later become Universal. And we had offices, sometimes my office was... depending on the projects they assign you an office, and sometimes Jerry Goldsmith was next to me, or John Williams.

So, you worked "together" but not in the same projects...

I didn't worked with them. After we finished there was a... at 1 o'clock p.m. or 12:30 we go for lunch, and we have lunch together. And we talk, you know, we talk about... but no, we never worked together. I wouldn't know how to work with another composer.

There was a jazz critic, Leonard Feather, that once compared your collaborations with Dizzy Gillespie to other famous collaborations, like the Ellington - Strayhorn or the Miles Davis - Gil Evans. How do you feel about it?

Well, maybe he was right. Because I learned a lot with Dizzy. I had many teachers...I'm talking about Messiaen, teachers I had in Buenos Aires. You know, in Buenos Aires, my first piano teacher was Enrique Barenboim, the father of Daniel Barenboim, the conductor. So, my father was... I had music... everybody watching me, teaching me. I had many teachers but only one that I learned a lot from, like I said, one mentor: Dizzy, Dizzy Gillespie. He taught me things that I didn't know that existed. He went inside chords, in harmony... people think that he was Dizzy and played anything... No! Wherever he did, and you listen to his records, was always within the harmony. Now, he did a lot of substitute chords, passing chords... yes, (...) a lot. His own compositions or (...) standards, he changed it, but it was fantastic! And that's what I was talking about: he probably needed me to refresh a little bit what was going on with his life and his music. I brought... I think a new flavor, a new sense of... a new air to breathe. We both made a nice collaboration.

MARK LEVINE**In which period did you live in Los Angeles, or in the Southern California area?**

I've lived in Los Angeles for 8 years (...) 1966 through 1974.

How close you were to Moacir Santos at that time?

For the time that I worked with him, which wasn't very long, we were very close. I would rehearse at his house, or some other place, hang out with him and, you know. We were on the road, Paul probably told you, (...) the road trip we did to Reno and Lake Tahoe, I think it was, it was about three weeks in Nevada.

(..)

How did you meet him?

I met him through a guy, a musician named Luis Gasca. Did Paul mention him? (...). He was a guy that played many years off and on in Boston, New York and Los Angeles. (...) he connected me with a lot of important people, through him I worked with Mongo Santamaria, Willie Bobo and then Moacir. And this was in, I guess, 67 or 68, something like that. And we rehearsed for many weeks then we did the gig in Nevada, and then after that I don't think we played any local gigs. I left the band after that for some reason, I don't even remember the reason why, maybe just had no work or something like that. And then I did a recording with him, *Saudade*. (...) and then I kind of just lost track of him, but I kept all his music and I wanted to eventually do some kind of a project featuring his music. Which led to doing this CD, *Off & On*, but that was a few years after he passed away, unfortunately. But anyway, I'm glad I did it! I got a Latin Grammy nomination for it, we didn't win, that was the year that (...), my old friend João Donato won that year (...). So, that's about it!

What were his main activities? (e.g.: performer, teacher, arranger, composer, etc.)

He was really all of those things, I'm not sure about the professor part, I mean, as a teacher yes. I don't think he had a formal job teaching in an university or anything like that. But he was really a renaissance person, he was a great saxophone player, a great arranger, a great songwriter, a great bandleader, a great human being. So, I mean, he fulfilled all of those things. And we all just used to think of him as a genius, I still think of him as a genius. He was able to put all these things together.

At that time, did you know Moacir's film and television music work? Did he talk about it?

He never really talked about writing for TV, no.

Would you know the relevance of the film music work for his career?

I think in this country it was very small, most people didn't really think of him as a film writer. They thought of him as just the composer of "Naná", you know? He came here at the wrong time, he came here two years after Sergio Mendes came here, so... In fact, you know, he was signed to Blue Note Records, I think he did three albums for Blue Note. And the one I did, *Saudade*, I think it was the first. No! *Maestro* was the first, and you know how the record starts. His deep voice "hello, my name is Moacir Santos", with this very serious music in the background. They would probably thinking "we thought we would get another Brasil 66"! So, they did not promote his records, in fact, (...) Moacir was so good, asked to record one of my songs on *Saudade*. And I got tiny, tiny royalty checks, US\$ 1.33, you know, US\$ 2.56 (...). And then finally I got a letter from, I think it was Harry Fox (Agency), those of the people that collect royalties for CDs or for LPs or wherever, saying "we audited the books of Blue Note Records and found out that they have been cheated". Which was no big surprise at the time. So, they said "we are auditing these books and we will send you a check when we finish". And I finally got a check for something like four hundred or eight hundred bucks. It was a round number, I can't remember the exact amount, but they had cheated him out of his royalties. So, this was just for one song, I imagine Moacir got a big chunk, more than I did, since there were probably eight or nine tunes on that record. And that probably paid his rent in Pasadena for a couple of years.

"Naná" was probably his most successful composition, maybe...

I think in this country. You know, there's been a little uptick interest in Moacir's music in the last five or six years. And that's seems to be the piece that was recorded the most, by other people, "Naná", so... I know it was a big hit, I guess, in Brazil.

Do you know anything about the speculation on Moacir's ghostwriter work for Henry Mancini and Lalo Shifrin?

I really don't know, I never heard anybody mention that at the time or since then, so... Maybe Paul knows more about it than I do.

Would you know Moacir's relevance to the North-American musical scene? Was he known among other musicians?

I think it was mostly in Los Angeles, he didn't have a national reputation all over United States at that time. And there were a few people that were familiar with him, especially Brazilian musicians that have moved to this country that time. But I think his main impact, such as it was, was around Los Angeles. And given the huge presence of entertainment and music in the Los Angeles area it was this much: tiny, tiny. He really didn't make much of an impact, except among the musicians who heard his music, and loved his music. But, among the general public, no.

We were fired in (...), when we went to Nevada, the first gig we had, I think they let us go after three nights. They paid us off for the week and said "go away, we don't want you anymore"! And then we went to another city, I think it was Lake Tahoe or someplace like that. He had a nice ten day gig there, something like that. But we were just playing in a lounge, (...) people walk in the lounge, listen for a minute and turn around and walk back out. So, he had no name at the time among the general public.

Could you indicate other people of great importance for his career in the USA? Or frequent partners?

Well, the musicians that he used on his albums: Frank Rosolino, Ray Pizzi, probably those are the two most famous. But, I mean, all the musicians that worked for him were captivated by his music right away, and they would talk to their friends about him, so his reputation began to spread a little bit. But I think those are the most interesting, those are the most influential people in spreading his name and his acknowledge of his music around. Just the musicians he worked with.

In the Moacir Santos' Film Scores website we will post some testimonials of old friends and partners, could you say something explaining what do you think about the importance of our work for the dissemination of Moacir's music?

I think when I first met Moacir most of the musicians that I knew in the Los Angeles area, when they thought of Brazilian music, they thought of Brasil 66, that's the first thing they thought of. And then they thought of (...) João Gilberto. So, that was just a (...) Brazilian

music had made a little bit of impact at that time. (...) but I think what most people thought of Brazilian music at that time, they thought of Brasil 66 and “Desafinado” and a couple other tunes by Jobim and people like that. They were just barely getting familiar with him.

But the ethnicity that Moacir brought from the Northeast, from backwoods, from all over Brazil, kind of blew people away! People didn’t expect that, like I said, the people of Blue Note were horrified. They said “what is this? We wanted another Brasil 66”! So, a lot of people rejected it out of hand, but those people who have listened carefully, it made a big impact on. And, as a result, the awareness of his music has grown, especially in the last few years, especially those big band records he made, (...) *Ouro Negro* (...). He would have Wynton Marsalis as a guest soloist. So, he became much better known to the public just, say, after the year 2000. But back then, in the late 60s, no!

(...)

I told you that I kept all his music after I left his band, and then somehow I lost it! When I started to put this project together I had this huge pile of music in the drawer, I went to the whole thing and the music wasn’t there. I need have lent it to somebody and somehow it got lost. So I said (...) “I can’t transcribe everything off of the records that I wanted”, so I got in touch with two gentleman that were involved with *Ouro Negro* production, (...) Mario Adnet and Zé Nogueira, (...) and I contacted them and one of them said “would you like copies of his music”? I said “I know they’re published (...) but they are impossible to find in this country. He said, “I’ll send you the copies”! So, he did! Have you seen those? So, he sent me those copies and it was all the songs I wanted to record. So I transcribed off of that, checked them with my ears to make sure they were correct, and they were. And that’s how I did my project. So, I was able to resurrect all that old music, but I wish I kept that old music (...). Priceless artefacts at this point, I would probably donate them to the Smithsonian Institution at some place.

SANIFU HALL

In which period did you live in Los Angeles, or in the Southern California area?

I lived in CA from 1970 to 1988. I was mostly in LA, but also some time in SF Bay area

How close you were to Moacir Santos at that time? How did you meet him?

I became very close to Moacir shortly after he made his first album here--*Maestro*. I met him as I was seeking some information about some of his music that I wanted to arrange for singer Kellee Patterson. When I first heard his 'Bluishmen' track, I knew I had to meet him!

What were his main activities? (e.g.: performer, teacher, arranger, composer, etc.)

When I met him, he was mainly free-lancing as an arranger/composer. Later, as a teacher of composition with a college in Pasadena, CA. We also played a few gigs together where he played percussion, soprano and baritone saxes. One was with the band of Frank Morgan.

At that time, did you know Moacir's film and television music work? Did he talk about it? Would you know the relevance of the film music work for his career?

I had known from other musicians from Brazil such as Mayuto Correa, who's band I played trombone with; and, Robby Silva, whom I met when he was in the U.S. about the many film/TV scores and other successes of his in Brazil. Moacir rarely talked of his works or successes I do not know how he is respected in Brazil--although I do know is it much. I do know he was never to gain true status as a film composer or artist here in the USA.

Do you know anything about the speculation on Moacir's ghostwriter work for Henry Mancini and Lalo Shifrin?

The subject of ghostwriting is always a sticky one. I do not know for sure; but it is more likely than not that he did do some. Many arrangers, including myself, have done such on occasion. It comes down to making a living--if you will.

Would you know Moacir's relevance to the North-American musical scene? Was he known among other musicians?

Mr. Santos never achieved major status in North-America. His music received minimal radio air-play, save for his 'Nana'. He was well respected by musicians, especially those of the west coast. I don't think he was as known on the east and in NYC, etc.

Could you indicate other people of great importance for his career in the USA? Or frequent partners? Could you give me any advice or suggestion on people I should contact during my research? Or places to visit? (Libraries, studios, producers, etc.)

For those of us who knew him--he was special. To me he was a genius, a master musician/composer/arranger/ teacher. We talked of music and life. He shared many things with me and we talked of each other's writing styles and techniques. He was a great man. Most kind and humble as he went. I do not know much of his associations with other musicians. He was close with many of the players from his *Maestro* LP. -- Ray Pizzi (reedman) and Reggie Andrews (producer), etc. And there was another who made some big band adaptations of some of his songs--I cannot recall his name. He also mentioned some contact with Sergio Mendes while here.

Final testimonial for the project:

Other than what I have offered here and what your own research offers, I think I have no more to add. However, if you have more to ask, I will do my best to reply. I trust I have been of some assistance; Moacir was my friend. He told me many things about his beloved Brazil, the language of Portuguese, etc. He even tried to explain the word 'saudade' to me... I visited his home once after I moved from CA -- in mid 90s, while on a short return trip. That was the last time I saw him. We agreed, and did keep in touch, until a few months before he passed on.

I wish you much success with your efforts to maintain and expand the legacy of Moacir Santos. He is most worthy. Keep me posted on your progress and findings. When you are with your visit here in the USA, let me know. Keep well and take care.

RAY PIZZI

Did you live in Los Angeles, or in the Southern California area in the late 1960's, 1970's?

YES

How close you were to Moacir Santos at that time?

We were close friends, We spent holidays and family meals together.

One time, for Thanksgiving dinner he experienced "Cranberry Sauce" (a sweet jelly made of cranberries) He went crazy and was eating out of the can. "What is dis jelly?" It became a common treat in his house.

How did you meet him?

REHEARSAL FOR *MAESTRO* ALBUM. *Maestro* was the first album my name was written and holds a very special place in my heart.

What were his main activities? (e.g.: performer, teacher, arranger, composer, etc.)

ALL ABOVE

At that time, did you know Moacir's film and television music work? Did he talk about it?

NO

Would you know the relevance of the film music work for his career?

NO

Do you know anything about the speculation on Moacir's ghostwriter work for Henry Mancini and Lalo Shifrin?

No, I regularly worked with Mancini for 25 years and Moacir never was involved. The times I worked with Lalo, Moacir was not involved.

Would you know Moacir's relevance to the North-American musical scene? Was he known among other musicians?

YES

Could you indicate other people of great importance for his career in the USA? Or frequent partners?

You must credit Moacir's wife CLEO for many years of marriage and loving support. They were great together! Also, Dr. George Butler of Blue Note Records gave Moacir his first USA recording contract.

Could you give me any advice or suggestion on people I should contact during my research? Or places to visit? (Libraries, studios, producers, etc.)

NO

Final testimonial for the project:

Moacir Santos was a Soulful, Gentle Man and a Musical Genius.

CHUCK WIKE**To begin with, tell me about your first musical steps.**

I started off very young as a trumpet player and I wound up in college as a music major, and a friend of mine brought *Maestro* to our apartment. My roommate, he said “you have to listen to this, this is great”! Neither of us had never heard of him of course, but it was his first album here at the United States and it made quite an impression on both of us. Subsequently, we went to school at Westminster College in Salt Lake City, Utah. And it was a little private school with a really fabulous music department, and we were able to tell our instructor which professional musicians we would like to see. And, so, they would contact trumpet players like Clark Terry, or Marvin Stamm, or even the entire Frank Zappa band spent a week with us. Partly because the original instructor, William Fowler, his sons were all in the Frank Zappa band, so that helped. But, we met Frank and he was there for a week. And my friend said “we should get Moacir Santos”. And our instructor had never heard of Moacir, we barely had. We just had the one album, but we said “hey, if we can get anybody let get this guy”! So Moacir came to Westminster College, he spent a week with us. Some private instructions in arranging, composition, he talked about his rhythmic (...) use little two beat notes of eighth-notes and sixteenth-notes, putting them together to make larger kind of rhythmic motifs. And we played his music, I remember we had the score, well not the score but the parts, from *Maestro*. We just played them! I remember I made a copy of, I don’t know how to pronounce it, now I know that it was “Mother Iracema”... “Mãe Iracema”. I remember, what a great piano part! So, I made some photocopies of that thing, I still have it somewhere at home. We had a lot of fun with Moacir at Westminster.

In which period did you live in Los Angeles, or in the Southern California area?

I moved to Los Angeles after I graduated from Westminster in 1975 and I’ve been in Los Angeles area ever since, and a year or two later I found Moacir in Pasadena, California, and was able to study privately with him for a time.

How close you were to Moacir Santos at that time?

Moacir, I think I told you, always had faith in me as a musician. Even when I wasn’t playing music or doing other things he always was very helpful and very supportive of all my efforts. And I really appreciate that until today (...) it’s still very important to me

that he saw my potential and tried to get the best out of me. I studied with him, we started out, with a paperback version of the Hindemith counterpoint studies, (...) fairly simple, but I had some of those studies already. (...) Whenever I would write these exercises he would sometimes write them with me, and every time mine sounded like good common practice counterpoint and his sounded like Moacir Santos' music. You know, it was impressive! Every time!

I didn't study at the school, Nova, I studied at his house. He had a little kind of a garage in the back where all his students, his private students would come. And we would set back there and as often as not we would talk, for a long time, that would be the lesson. He liked to talk about everything, life in general, you know, the flowers, the butterflies (...), we listened to the birds outside of his house in Pasadena, just listening to their melodies and so forth. So, I learned music and a little bit of life, and some philosophy, from Moacir. Over the years, even if I wasn't studying with him, we still kept in touch. I would see him every now and again, I visited him. He came to my wedding, brought a great gift that I still have to this day, it was a glass outdoor picnic table, that he had in his house. I remember that was some place we used to sit, in his kitchen, he had this thing inside his house. I still have it!

At one point he had a band, they would play around the Los Angeles area, and he was involved with some producer that kind of wanted if not pop music, just kind of upbeat music that somehow he wasn't delivering to them, and he said, you know, "do you have any songs"? And I didn't write songs but I got a friend who wrote some lyrics to one of my songs and he performed that song a number of times with his band. I was really, still thrilled by that. I didn't set anything, like anything any Brazilian would compose, it wasn't a Bossa Nova, it was kind of a weird Rock n' Roll circus song or something, I don't know how to describe it, but it wasn't a typical Moacir song. I was very happy they do it, they played the heck out of it, you know? I finally quit playing trumpet, just too hard, if you ever played trumpet you know how hard it is, so, no joke! But I played my last gig with Moacir at a carnival party in West Hollywood, tough gig! Because I had no chops (...) I practiced as much as I could, and then we go to his house... In the middle of the rehearsal he pulled out a bottle of *cachaça* and we just set and drink and said "all right, let's keep playing"! And it was all marches, you know, I hadn't played marches since high school, so we were playing these Brazilian marches and I "oh, what's happening, what are we gonna do"? But we just kept practicing and Cleo, his wife, made us these white shirts with these polka dots all over, big ballooner shirts. And we showed

up with the gig in West Hollywood and we just played these marches! It was a lot of fun. My chops were hurting and I was happy to quit trumpet after that, but I made it through the gig.

Do you know what were his main activities? (e.g.: performer, teacher, arranger, composer, etc.)

I didn't know anything about his outside arranging, other than his music, his compositions. I was, at the time, I think I was around for the second album that he recorded, and I saw some of the work for that. You know, when he was preparing it. Made I made a rehearsal or something, but I didn't know anything about his outside work. I knew he taught at the Nova School in Pasadena. He taught everything from little children to adults, but I didn't know anything about his outside arranging.

At that time, did you know Moacir's film and television music work? Did he talk about it?

Absolutely nothing! He didn't talk about it, I never even thought to ask him about it.

Would you know the relevance of the film music work for his career?

Well, in discussions with you I've learned quite a bit more about those cardinals of music and how they've evolved over time into the *Coisas*, and then into the music that I knew. (...) I'm fascinated by this. I know he didn't do a lot of films but I'd like to see them all, and just see how he wrote. What I've seen on the website, you know, I've seen the counterpoint, I've seen what he's going for, it's all dramatic music. Certainly not typical, very much a classical composer writing dramatic music. I wish he would've written operas. I would venture that he could write wherever he wanted but now that I see the film scores, I wonder how he would have done with an opera.

Do you know anything about the speculation on Moacir's ghostwriter work for Henry Mancini and Lalo Shifrin?

I think (...) just knowing what I know about the business, especially at that time, I know there were composers, probably still are today, that write and then they let somebody else orchestrate. And then in this case it would be somebody orchestrating what a second composer has already worked on. I believe that is certainly a possibility, and it would be one way for somebody to make a living in Los Angeles. And I don't know if Moacir was

trying to break in to that part of the industry, because he was certainly capable as a player, he was capable as an arranger, you know, he could write for practically anybody. He could have written symphonies if he wanted to. I think he would have known (...) people would have known of him at that time. He certainly knew the musicians, and the composers were getting lots of work, so, (...) I know nothing about it but that's certainly a fact of life in the music business and he would be a good one to have orchestrating, because he knew his instruments.

How would you describe the relevance of Moacir to the North-American musical scene? Was he known among other musicians?

I still don't think he is known well enough, everybody who met him fell in love with him. He was a great person, on top of that he was a fabulous musician, on top of that he was an astounding composer. (...) he was a good teacher too, he really was a very complete musician. And the fact that we could still talk about 25 some pieces that everybody knows still. They are not like long form works but they live, they live in all our hearts. And it's gratifying to see the respect he has garnered both in Brazil and here in the United States. But he's unknown, he's really unknown outside of probably some heavy duty music circles. But he changed the way I think about music and he changed my friend's perception of what can be done with even Brazilian music. And (...) his music is still a challenge to play today.

Could you indicate other people of great importance for his career in the US? Or frequent partners?

I think I mentioned Garry Foster, he ran a music school, was fine musician, studio musician of Los Angeles. He would be one.

Frank Zottoli, keyboard player for a long time. And Frank I believe have some good stories about hanging out with Moacir, he spent a lot of time with Moacir on gigs and so forth. Rehearsing and just going fishing, that would be a good one to talk to.

Who's the (...), the other guy that helped him (...) the Jazz pianist, Horace Silver. I think he was a big influence for Moacir's career, but, you know, now (...) composers who ghostwrote or did the main composing, they are all gone. So it's hard to find people (...), he's got a lot of students, I think, that worked with him. And there's probably a lot of studio musicians out there that worked with him, that's going to be your best contacts.

(...) are not gonna be like the primary writers, I don't think anymore, it's gonna be the musicians or students.

Final testimonial for the project:

I think it's a great idea, it's so unknown to me (...). I am fascinated by, I have great admiration and respect for Moacir as a composer. I didn't know what he did in Brazil, certainly I have no familiarity with his radio work but I'm sure he was fast and effective as he would need to be to produce, you know, show after show after show. The film music, what I've heard and seen on the site with the transcriptions, it's fascinating! Great counterpoint, interesting use of rhythm, and as you said, you know, the cardinals of his later work are sometimes found there, if you are able to look and understand what you are hearing. So, for me, it's a great piece of background that I didn't even know existed, I wouldn't know how to get that. Thank you for working on this!

KURT RASMUSSEN**To begin with, tell me about your first musical steps.**

So, I think it was either the late 70s, early 80s... I'm born and raised in East Los Angeles so I grew up playing Latin music, like Salsa and Cumbias and stuff. And later, naturally, I got into Brazilian music. I don't know if you know other guys, if you know Billy Duarte, Mayuto [Correa], (...) they were all pretty well known Brazilian percussionists living in LA. So, I started working around town doing stuff and I just remember getting a phone call from Moacir, by that time I've been playing a lot, I've played with Sergio Mendes, I've played with Tânia Maria, I've done some stuff with a bunch of different groups, Embra Samba was the name of a *bateria* in Los Angeles at that time. So, performing with them, just a lot of different people. And then when I met Moacir, we played (...), there was a place called Come Back In, in Santa Monica, that was very popular Jazz club, just a real organic place (...), some would say Hippie place, but it was mostly a Jazz club that Moacir would play at. And then, also there was the celebration of *carnaval* at the Palladium in those years, I think it's still going on. And when I was in town, when I wasn't on the road, you know, Moacir had a gig, he had a rotation of guys, there was another guy named Curtis Pierre, who now lives in New Orleans (...). And then another percussionist named Ron Powell, pretty well known, I think he is touring now with Kenny G, but in the past with Sergio Mendes like for a long, long time. And I remember the rhythm section, the drummers being myself, Ron Powell and Curtis Pierre a lot of the times. But there certainly were other guys, you never knew who would be on the gig, you never knew how many percussionists would show up. And then we'd just start playing. I love Moacir, he is a kind man. I learned a lot from him, you know, and really all we did, I remember rehearsals, and I remember his... I think it was his cousin, I don't think it was his son (...) a bass player named Santana. (...). He later moved to LA and was playing bass with them, I remember that, really skinny kid. You know, and I'm talking about... you know, it wasn't gigs every week, it wasn't a lot of work, you know. But there was probably maybe a dozen times that I played with him. And I remember him very fondly as being very kind and very funny, very infectious laugh and deep voice. This is my memory, I'm sixty four now (laughs). There's been a lot of things under the bridge for a long time. And then I remembered, we all used to kid about it, he used to have this shirts (...), and we called it the Wonder Bread shirts, I don't know if you know what a Wonder Bread is but it's kind of generic American white bread (...). And there was these bright

yellow shirts with large blue and red spots on them. And we kid (...) “oh, you are going to make us wear these again? Oh God!” But it was his band uniform (...) but the band was always full of guys that knew what there were doing, as far as it came to Brazilian music. And that’s about it, you know, it was just gigs, I don’t remember a whole lot of rehearsals, maybe a couple of rehearsals. (...) I do have fun memories of them, and the band was always *smoking*. And it was hard to find guys that knew what they were doing (...) some people could play Brazilian music or Samba but they really didn’t know what they were doing, they read it in a book somewhere. And since that time I’ve been to Brazil many times, spent months at a time in São Paulo, in Rio, and in Bahia. (...) In 1998 I was baptized by Vai-Vai. (...).

What were his main activities? (e.g.: performer, teacher, arranger, composer, etc.)

I don’t remember any of that, I just remember the live gigs. And you know, they were just kind of like (...) Jam Session, because we did tunes, (...) he hired good players (...).

At that time, did you know Moacir’s film and television music work? Did he talk about it?

Nothing. I don’t remember anything about that. (...).

Could you indicate other people of great importance for his career in the USA? Or frequent partners?

Ron Powell might be able to help you out more. (...) Ron probably played with him more than I did. He is a percussionist in LA, and you can find Ron really easy, he’s got a website.

Would you know Moacir’s relevance to the North-American musical scene? Was he known among other musicians?

Well, he was one of the only guys at that time (...) playing solid, real Brazilian music, not just American Jazz Bossa Nova, American Jazz interpretation of Samba. And I remember him being popular, you know, the band was popular. When we played it was usually packed. (...) I remember the music, I remember his personality, just being so jovial, and so nice. (...) As a human being, just the best. (...) And I learned a lot from him, I learned different things about Samba that I didn’t know before: “don’t play like this, play this”. Those memories are kind of faded, to be honest with you, but my great

memories of Moacir is that he was a sweet, sweet man and the band was always good.
(...).

PATRICK MCLAUGHLIN

Could you talk a little bit about your relation with music?

I eventually started with a principle chair in the Utah symphony, really interested in jazz. I did all the musical groups in High School and then I went to Westminster College in Salt Lake City, and at that time, they had a program that was moved from the university of Utah down to Westminster's so I was kind of lucky I was in Westminster when they made the move. But it was an incredible program focused on jazz. Lot's of visiting faculty that came, like Patrick Williams, the film and TV music composer (...). So they had a great jazz program and great visiting faculty and Moacir was one of them. I just really enjoyed the whole aspect of music and jazz, (...) I was interested in new types of music, whether was jazz or some *avant-gard* type things (...). So it just touched something in me, the music aspect, and I really loved that so.

You have studied with Moacir at Westminster College when he was a visiting professor, is that it? You knew him and his music at this particular moment or before that?

I hadn't heard of him before, but he came as a visiting faculty member for one week to Westminster College, we played a lot of his charts. I can't remember if we had a concert or not but he was just a very nice person and he was open to helping the students learn his music he was just a really, just beyond the music, he was just a very nice man and very good at helping us learn his music.

Do you remember which year was that, approximately?

I think (...) I gonna say it was probably the school year of 74, 75. Chuck Wike, who I think you may be talking to as well, he may have a better (...). But I think that was the year of 74, 75 when he came up there

Do you remember, in general, the content of Moacir's classes? Like, he focused on arranging, or composition, or maybe (...) something else?

Well, we rehearsed with him, we played his music in a Jazz orchestra. I can't tell you for sure, I'm just guessing because it wouldn't make sense to have him come and then not being involved in the Jazz composition classes. But I don't remember that really well but,

you know, it just make sense that that would happen if he was there a week, but definitely we played his music.

So you played mostly his compositions, probably?

Yes.

So he focused on Brazilian music and his music?

Yes, and I think he referred to it as “afro-Brazilian” (...).

Yes, he is very well known for his afro-Brazilian kind of mixture, I don’t know how to explain properly?

Yes, definitely (...) you know, just the voicings and the patterns he used (...), it was really fun to learn something new. Especially for me when I wasn’t familiar to his music prior to that but it certainly was a great thing to have for the music students.

Would you know Moacir’s relevance to the North-American musical scene? Was he known among other musicians?

Yes, I think probably focused on the west coast more, (...) that’s my feeling. I know that (...) Wynton Marsalis did a (...) recorded on an album, one of his later albums, it was 2005 I believe.

Yes, it’s *Choros & Alegria*.

Yes. (...) my impression is that he was aware of Moacir (...). But I think, you know, that the west coast folks were very familiar with this (...).

At that time, did you know Moacir’s film and television music work? Did he talk about it in those classes that week?

I don’t remember him talking about it, but it doesn’t mean he didn’t. I know that he did ghostwriting, and Chuck (Wike) probably knows a little bit more about this than I do, because he lived in LA and met Moacir down there, but I don’t remember him talking about that (...).

You said about the ghostwriting thing, like, this ghostwriting activity is something unknown. I don’t know, there’s a lot of speculation, maybe, about this. (...) Do you

know something about it, or maybe what people generally know about this ghostwriting activity?

I only know it by hearing probably from Chuck Wike about (...) that he did ghostwriting for films and TV. But beyond that, I don't know, it's probably (...) it's second hand information from Chuck to me. And I don't know if there are any music composers that know (...), that are still around from his era that would know what he did down in LA. I don't know, to be honest.

Could you indicate other people of great importance for his career in the USA? Or frequent partners?

Well, there were students that were in the school at that time that would remember Moacir, but I don't know of anyone down in LA. Other than I know (...) Clare Fisher, who has passed away, that was aware of him (...).

(...)

I really enjoy his music and I think he is highly underrated (...), more people should know about him because he was really an excellent, excellent composer.

(...)

Good luck! I'm glad you're doing this. It's good to (...) get his name in history more.

DEAN CHRISTOPHER

About your history until you met Moacir...

Sou escritor, sou músico, era arranjador, músico de estúdio (...) por muitos anos. Então abandonei a música para a publicidade (...). Abandonei a música por quase 20 anos, I always regretted. Eu tinha saudade, I was always complaining, “oh, I used to be a musician”. Finally, a friend said “well, then, become a musician again! What’s wrong with that?” (...) Por acidente encontrei um senhor no meu escritório em casa de publicidade que era um músico também como eu, também na publicidade para ganhar dinheiro. Mas, he was estudando com um senhor, um certo Moacir Santos. Foi a primeira vez que eu ouvi o nome. Por acidente na mesma semana estava em um casamento de um amigo meu. Sentada ao meu lado depois da cerimônia (...) estava uma senhorita que respondeu muito ativamente à música. Havia ritmos, uma orquestra fabulosa! Reconheci que ela era música também e ela me confessou que havia estudado por dois anos com um certo Moacir Santos. Destino! Então, I got the phone number for Moacir Santos from the young man Jesse Acunha. Dois os três dias mais tarde (...) fiz o telefonema. Ele (...) respondeu “Alo, this is Moe Santos.” Voz fabulosa. And I said (...) “hello Mr. Santos, my name is Dean Christopher and I would like to study with you. Jesse Acunha and some lady named Linda both you’re terrific!” And he said, “well, I’m kind of retired now. I’m not sure I wanna take any new students.” So I said, “well, I’ve come this far.” Então comecei a falar português (...). He laughed, so he said “amanhã você vem a minha casa, vamos provar a química, se há uma possibilidade de trabalhar juntos.” (...) Comecei a fazer aulas com ele (...) depois do trabalho (...), supostamente uma hora (...), mas sempre duas horas ou mais. (...) He showed me pathways into myself, that was very good. (...) What made me first sad, (...) one day he said to me, “I’m old now and I don’t think I’ll write my symphony. I always wanted to write a symphony”. And I embraced him and I said “Moe, we’ll all write it for you. All those hundreds of students you’ve had, think of how many students you’ve had. And you’ve inspired them, you’ve given them the seeds for your symphony. You won’t be able in one place, it will be all over.” And he begun to cry. I loved that man! (...)

I never met anyone who didn’t love him!

(...)

One time when we were working, he had me bring one of my *partituras* so he could look at them. Because they were from years ago. (...) he said “I’m not gonna be so much a

teacher, I'll be an older brother". (...) He was looking through one of the scores, hearing inside his head [scares himself]. "Don't you think a B natural would be better than a B flat?" He was great! I just loved the man. I miss him! (...) you lose track of people, anyway (...).

You met him in the 80s (...)?

88 probably, early 88.

And do you know at that time what were his main activities? Was he only teaching?

I only knew that he was teaching and at sometimes he was going to Brazil for concerts or to be honored sometimes. (...) I didn't see him playing live anywhere but I do remember going once, this man named Octavio Bailey (...). Anyway, I went with some friends to a place where Brazilian musicians played a lot in those days called La Vale. (...) before the performance begin I went there to introduce myself and I said I was a student of Moacir and he said "oh my God! He's been an inspiration to me (...). You know, music really does make us better and it really makes people who only meet one time feel a connection. And Moacir was that kind of glue. I don't know how many time I meet somebody and (...), like when you walked in! You came in. The other accident, a series of pure accidents led to this talking today: I meet this guy Jesse (...), and then I meet this woman in the same week (...), then years later (...) you and your friends would come in and I'm playing with my little jazz trio in a Lebanese restaurant in Los Angeles. A young man from São Paulo, this young *paulista* walks in and explains that you're doing a project on Moacir Santos! (...) What are the chances? Of all the restaurants in Los Angeles and all the guys that are playing music in restaurants, (...) well, that's because music made that happen. And I'm very moved by that!

(...)

At that time, did you know Moacir's film and television music work? Did he talk about it?

No, I don't think so. (...) I knew him only as two things: a wonderful teacher and an older brother. (...)

Do you know anything about the speculation on Moacir's ghostwriter work for Henry Mancini and Lalo Shifrin?

I know of other cases like that, of people who (...) not just now, forever (...) the business man who say “OK, we’ll give you an opportunity but you gonna have to, you know, pay your dues”. Like you do to a *sindicato*, you know, (...) monthly payments of something. (...) I’ve done it! (...) there was times when I was in the business, usually in New York and in Paris, (...) recording, and people would call me and say “hey, I’ve got a problem here, I’ve got a recording session tomorrow and it’s too much for me to do. Can you do one of the arrangements?” And we do that! (...) I’d stay up all night, have coffee, and you do it! And you help each other that way, that’s the friendly way. There’s also the cynical business way, which is the big studio saying “well, we can’t really get you for whatever legal reason or something”. So, if Moacir was just recently here, I know he was a legal (...) resident, I don’t know if he became a citizen but he was a legal resident. So he probably said “well, sure!” “We need somebody to do a score for something and (...)”. I have no evidence of that, but then again, I shouldn’t have evidence of that. Just as (...) I’m not gonna tell even you. We’re friends, and we’re going to be friends from now on, but I’ll never tell people I wrote music for and people who took credit for it. Some of it was not very good, so I can’t take the blame either.

Yeah, I see what you mean... How do you consider the relevance Moacir for the North-American musical scene?

I write about that, in general terms, in that article I’m going to give to you. Here’s the fascinating thing for me: Brazil is 5 or 6 thousand miles away and yet the Bossa Nova, especially, and MPB, have had their influence on American music. (...) Loads of people in the pop music even, have adapted parts of the Brazilian sound. Whereas Mexico, it’s right absolutely next to (...) you can walk from (...) well, not from here but, you know, it would take, you know, a day. But you can walk from San Ysidro, California (...) right into Mexico, right into Tijuana. And yet Mexican music has almost no, well, now the Mexican influence, in general, Latin influence (...) traditionally, for the past 50 years it is not being as important as Brazilian. I’ll tell you why: Jazz musicians took it up! I remember talking about this with Sergio (Mielniczenko), and with Rique Pantoja, and with other people. And we’ve said that there’s an interesting *intercâmbio* between the (...) California Cool Jazz from the 50s and 60s (...) by the same time Bossa Nova is coming up with all those people like Nara Leão (...), Jonny Alf, all these people that are doing this and they are listening to each other. And the fact that Tom Jobim I think is one of the greatest composers of all time, I think he is, he is for Rio what George Gershwin is

to New York, what Michel Legrand is for Paris. It's emblematic, if you hear of his songs (...) not only him but he's the dominant (...) strain there. And Moacir being one of those people who had mastered both cultures. You want him to play Bebop? I think he'd probably would have done that just as well. He was too busy doing his own music, (...). Sergio Mielniczenko, I just e-mailed him back and forth today talking about this, that I was going to be trying to (...) *tentando de expressar umas ideias mais ou menos inteligentes em Português*. He laughed, I said, *sou prisioneiro do dicionário!* (...)

(...) There are some people you meet in your life if you're lucky you get to meet a few of them. I was lucky to meet him, I'm lucky to meet a few other people who are at that level. Not many people inspire that much in people. (...) It reminds me of (...) they say when there's a great (...), a wizard, (...) before he dies he must pass his secrets (...) to someone else to carry on. Moacir passed on a lot of that secret to a lot of people. You know (...) I'll never become a great musician but some of his students have. And they wouldn't have probably (...) unless they had known him. Anyway, I just (...) I'd wish he could be around here today. He'd be laughing at my syntax as he always did, he said "no, no, no. *Não pode dizer isso!*" But the point is, he had such a good humor (...).

(...) Well, there's another funny thing, just one more thing. (...) I said "what is this course's cost?" So he names a price. So I said "well that's right, it seems very reasonable." So, after the first lesson I reached my pocket to take the money and he [scary sound]. "I don't wanna touch it!" (...) He had a bowl on the piano, and you put the money into the ball, and his wife would put it onto the bank. He says "I've never really money very much." What a good guy! Dammit, I wish I could've spend more time with him. (...) But time is imaginary anyway. And here now, I'm sitting here at my age of 75 years-old remembering a man whom I knew when I was, you know, twenty years ago. And who then impressed me very much and still does. You know, this guy is a, you know, the kind of people who could do that. Rare teachers (...), he is a teacher and in a way a healer also. People like that are very rare. (...)

Final testimonial for the project:

I think it is fabulous, I think this is a good use of social media to really be (...) what would you say, in biology they say for like the bees coming to the flowers, and they go from one flower to a different kind of flower and they cross-pollinate, which means new kinds of

things will flourish. I think it's very good because people who go to the site are going to discover more about him and then they're going to say "oh, wait a minute, I remember another person who was doing something". And it turns out the other person also (...). But Moacir is the bee (...), I think because of all the different students he has influenced he will eventually be creating his own symphony. It's not the way he may have thought of it, it's not the way Beethoven or Shostakovich would do a symphony but it's in many (...) the way like media have "de-massified". So, his symphony, in my view, is "de-massified". Everyone who does music who was influenced by him is giving part of his soul to people. (...) what is more symphonic than that? I just don't know.

SHARON BERCUIT**Tell me about Moacir...**

I knew that he was very well respected in Brazil and I knew his background, how he was found. And I assume you know that story probably with more detail than I. But my experience with him was entirely here, he lived in a (...) I think it was in Altadena or in Pasadena (...). And his wife was a nurse at Kaiser and many times after my lesson with him, which was always extremely intense for both of us, it was like we were (...) so coiled up that if I didn't drive him to pick up his wife at Kaiser (...) then I would just drive him, you know, at just some place, anywhere. We would go up into the mountains, we'd drive all over the place and just sort of drive to just relax. For some reason it was pretty intense and I came to him already having written some music, I wasn't a player but I was a composer and we just hit it off. Sometimes he would come over to my house unannounced, knock on the door, I'd open the door and there he was: this black face with this huge smile with perfect, white, gorgeous teeth. Just very happy, that's it, he was happy. He was happy to see me, he was happy to be alive, he was happy. And we would sit down at the piano and play wherever was going on in his mind. And I (...) always felt like I was being (...), because it was Bossa Nova, that was what was underscoring his interest, his current interest. (...) And that music interested me because I always felt like I was like this (...) just sort of slightly off the ground and hovering in this kind of balanced other world. There was something about that music that suspended (...) maybe my willingness to disbelieve. I really bought it! And, so, that was our relationship. He would leave after a while, and we would have this wonderful conversation, and he was just delightful, totally engaged me, and then I would say "good bye" and walk him to the door. And then I'd go in my bedroom and go to bed, and go to sleep (...) it didn't matter what time of the day it was, I was exhausted. So, that kind of tells you the relationship (...).

Do you remember how you met him?

I think he was recommended, I'm not quite sure who did it, but I began studying music when I was very young, and I came from a small town in Central California. And like other five-year-olds I'd play the piano and I really took to it. It seemed the right fit. (...) When I finished my practice, I immediately, somehow, without really knowing what I was doing, I started to compose using what I had just played. (...) my piano teacher

couldn't teach me Jazz, and I didn't know where to look (...) but in High School I knew Jazz musicians (...).

What were his main activities? (e.g.: performer, teacher, arranger, composer, etc.)

I think he must have been doing a little bit of everything. He didn't mention movie work. Musicians were coming and going, he had a little studio space out (...) I think it was in the garage. I think he had a lot of students and I think he had a lot of really fine musicians who were continuing to study with him. So, he was dealing with very evolved musicians, (...)

How would you consider his relevance to the North-American musical scene? Was he known among the musicians? Among a little part of the musicians (...)?

I think you just described it, and by doing what you are doing you are making a compilation, you are putting it together and putting it out. And eventually he will be recognized in a far broader way than he is know. The fact that in the 90s there was this attention, that brought a lot of people, musicians, to his round (...) and I think that the Brazilian community here came out for it. But I don't think he is that widely known, you know?

ANEXO

Mídias com filmes completos e trechos decupados