



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Guilherme Martins Oliveira

**Moacir Santos: Legado Musical e Proposta Pedagógico-Musical**

Brasília – DF  
2024

Guilherme Martins Oliveira

**Moacir Santos: Legado Musical e Proposta Pedagógico-Musical**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada como requisito para a obtenção do grau de Licenciatura em Música, submetida ao Departamento de Música, Instituto de Artes, da Universidade de Brasília, Curso de Música, Licenciatura - Noturno

Orientador: Prof. Dr. Vadim da Costa Arsky,

Brasília – DF  
2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

0048m Oliveira, Guilherme Martins  
Moacir Santos: Legado Musical e Proposta  
Pedagógico-Musical / Guilherme Martins Oliveira; orientador  
Vadim da Costa Arsky Filho. -- Brasília, 2024.  
61 p.

Monografia (Graduação - Música, Licenciatura - Noturno)  
-- Universidade de Brasília, 2024.

1. Moacir Santos. . 2. Ensino Aprendizagem de Música. 3.  
Música Popular Brasileira. 4. Pedagogia Griot. I. Arsky  
Filho, Vadim da Costa, orient. II. Título.

**ATA DE REUNIÃO****DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO****Discente: Guilherme Martins Oliveira, Matrícula:****Trabalho Intitulado: Moacir Santos: Legado Musical e Proposta Pedagógico-Musical**

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado no Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, no dia 20 de dezembro de 2023, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música sob a orientação do professor **Vadim da Costa Arsky Filho** com banca de avaliação composta pelos (as) professores (as): **Drª Maria Cristina de Carvalho Cascelli de Azevedo** e **Dr Antenor Ferreira Corrêa**



Documento assinado eletronicamente por **Maria Cristina de Carvalho Cascelli de Azevedo, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 15/03/2024, às 17:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Vadim da Costa Arsky Filho, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 15/03/2024, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Antenor Ferreira Correa, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Música do Instituto de Artes**, em 15/03/2024, às 18:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.unb.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **11051869** e o código CRC **CD0D3775**.



*Procuro dar-lhes (às composições) caráter essencialmente moderno, bem atual. Espero criar algo absolutamente pessoal, e para isso estou dando o melhor dos meus esforços. Esforços de quem quer vencer, criar. Eu sou um africano nascido no Brasil. Há 500 anos, eu fui trazido para o Brasil nos genes de meus ancestrais. Sonho em fazer minha música para um aspecto que não se enquadra na poética popular do 'pintar um quadro diferente'. Na música popular o ritmo é constante, é uma diferença. Eu sinto a falta, quando estou embrenhado em música sinfônica, sinto falta daquele ritmo que é o meu berço. Vou ter que achar um jeito de que os instrumentos façam minha percussão, que eu fiquei satisfeito. Pois bem, esse é meu sonho não realizado. **Moacir Santos***

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo apresentar a análise realizada a partir da pesquisa que investigou a inter-relação entre a trajetória musical e profissional de Moacir Santos e sua abordagem pedagógico-musical como educador musical. Nesse sentido, realizou-se um estudo bibliográfico, de cunho qualitativo, que explorou a trajetória de vida de Moacir Santos, permitindo pôr em evidência a singularidade dessa personagem extraordinária. A referência fundamental para a realização deste trabalho foi a pesquisa realizada por Andrea Ernest Dias (2010), que explorou a trajetória de vida e a obra musical de Moacir Santos. Recorreu-se também às pesquisas de França (2007); Gomes (2009); Rodrigues e Coelho (2022); Vicente (2012); Prieto (2017); Bonetti (2010, 2020), todos dedicados a explorar aspectos importantes da obra, do contexto da produção e de como esses caminhos criativos de produção deram a Moacir Santos uma característica rica e singular. A obra musical de Moacir Santos desempenhou um papel importante na música brasileira, abrangendo uma variedade de estilos e gêneros. Este estudo apontou como essa diversidade musical pode vir a enriquecer a abordagem pedagógica do ensino de musical no Brasil. Os resultados destacam a importância da música de Moacir Santos no desenvolvimento de habilidades musicais, na promoção da criatividade e na valorização da cultura musical brasileira dentro do contexto educacional.

**Palavras-chave:** Moacir Santos. Ensino Aprendizagem de Música.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the interrelationship between Moacir Santos musical and professional trajectory and his musical—pedagogical approach as a music educator. In this sense, a bibliographical study was carried out, of a qualitative nature, which explored the life trajectory of Moacir Santos, making it possible to highlight the uniqueness of this extraordinary of character. The fundamental reference for carrying out this work was the research carried out by Andrea Ernest Dias (2010), who explored the life trajectory of Moacir Santos. Research from França (2007) was also used; Gomes (2009); Rodrigues and Coelho (2022); Vicente (2012); Prieto (2017); Bonetti (2010, 2020), all dedicated to exploring important aspects of the work, the context of production and how these creative paths of production gave Moacir Santos a rich and unique characteristic. Moacir Santos musical work played an important role in Brazilian music, encompassing a variety of styles and genres. This study pointed out how this musical diversity can enrich the pedagogical approach to music education in Brazil. The results highlight the importance of Moacir Santos music in developing musical skills, promoting creativity, and valuing Brazilian musical culture within the educational context.

**Keywords:** Moacir Santos. Musical Teaching and Learning.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Coisas n° 4 Moacir Santos .....	48
Figura 2 - Coisa n° 9 Moacir Santos.....	50
Figura 3- Coisa n° 8 Moacir Santos.....	52
Figura 4— <i>Coisa n° 10</i> Moacir Santos.....	53



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 A LONGA TRAJETÓRIA DO “MUACY” – ‘MENINO PRETO’ DO SERTÃO, A MOACIR SANTOS – “OURO NEGRO” DA CALIFORNIA .....</b>	<b>13</b>
2.1 A COMPOSIÇÃO QUE CANTA A VIDA: MEMÓRIAS DE SI NO ENCONTRO COM OUTRO .....	14
2.2 “DIZ <i>ODUDUÁ</i> ... QUEM EU SOU ... PARA ONDE VOU?” DAS ONDAS DA RÁDIO NACIONAL AOS ABALOS DE HOLLYWOOD – MOACIR SANTOS NO CAMINHO DAS ESTRELAS .....	22
<b>3 EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL – AS PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS DE MOACIR SANTOS .....</b>	<b>30</b>
3.1. O ENSINO DE MÚSICA – EU, MOACIR SANTOS E AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS INSPIRADORAS .....	46
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS – O FIM QUE NÃO QUER CHEGAR .....</b>	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>58</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Moacir Santos, instrumentista, compositor, educador e incansável pesquisador da música brasileira, foi uma figura de destaque no cenário musical do Brasil entre os anos de 1940 e 1960 e recolocado na cena musical brasileira na primeira década do século XXI. Sua obra e influência transcenderam gêneros e fronteiras geográficas, deixando um legado duradouro que ecoa na música contemporânea. Neste trabalho, explorou-se a origem de suas composições, um pouco da trajetória de vida de Moacir Santos e sua relação autor/obras com a educação musical. De acordo com Pinheiro (2020, n.p.), o historiador Zuza Homem de Melo, em 2005, ao escrever sobre o Álbum “*Coisas*”<sup>1</sup>, sentenciou: “é o mais desconcertante disco instrumental dos anos 1960. É natural que suas consequências ficassem para muito depois. Na obra do maestro, o primitivo encontra o futuro. O ontem o amanhã”.

Ao longo da revisão de literatura a seguinte questão orientou o caminho da análise: a obra de Moacir Santos, presente na sua atuação como educador, pode ser base para as novas gerações de educadores de música?

Para tanto, este trabalho tem como objetivo apresentar a análise realizada a partir da pesquisa que investigou a inter-relação entre a trajetória musical e profissional de Moacir Santos e sua abordagem pedagógico-musical como educador musical. Nesse sentido, realizou-se um estudo bibliográfico, de cunho qualitativo, que explorou a trajetória de vida de Moacir Santos, permitindo pôr em evidência a singularidade dessa personagem extraordinária, a partir de seu legado musical e proposta pedagógico musical.

A referência fundamental para a realização deste trabalho foi a pesquisa realizada por Andrea Ernest Dias (2010), que explorou a trajetória de vida de Moacir Santos. Recorreu-se também às pesquisas de França (2007); Gomes (2009); Rodrigues (2022); Vicente (2012); Prieto (2017); Bonetti (2010,2020), todos dedicados a explorar aspectos importantes da obra, do contexto da produção e de como esses caminhos criativos de produção deram a Moacir Santos uma característica rica e singular. A obra musical de Moacir Santos desempenhou um papel importante na música brasileira, abrangendo uma variedade de estilos e gêneros.

Desde o início dos estudos exploratórios um clima de êxtase e encantamento dominou este pesquisador, primeiro com a obra e depois, com a mesma intensidade, com a trajetória de vida de Moacir Santos, tanto assim que tive muita dificuldade para escrever brevemente sobre a sua biografia. Na verdade, quanto mais sabia sobre ele, mais fazia sentido a força, a delicadeza e ao mesmo tempo o rigor de suas atividades como educador. Por esse motivo

---

<sup>1</sup> “*Coisas*” é o nome do primeiro álbum autoral lançado por Moacir Santos, pelo selo Forma, em 1965.

considero que ele desempenhou um papel crucial na educação musical de muitas gerações de músicos.

Ao ser confrontado com a trajetória de vida e de trabalho de Moacir Santos, fiz uma reflexão sobre a minha trajetória na e com a música, lembrando que meu começo ainda não tinha uma direção mais orgânica e objetiva. Comecei na carreira musical aos 18 anos, quando tocava violão com os amigos e decidimos formar uma banda de Rock com composições autorais. Essa experiência nos levou a explorar diversos estilos musicais, como por exemplo, o Reggae, o Samba, o Forró e os ritmos associados aos estilos em várias regiões do Brasil. Em 2015, participei da formação da banda “Forró Suçuarana”. Nessa Banda, em 2017, ganhamos o FINCA, Festival Universitário de Música Candanga, promovido pela Universidade de Brasília, na categoria Música Instrumental.

Contudo, durante a pandemia da Covid 19, entre os anos de 2020 e 2022, decidi mudar o rumo musical e, para isso, passei a estudar saxofone. Durante esses estudos me encontrei com Moacir Santos. Dos primeiros acordes à obra toda, fiquei encantado e, em certo sentido, arrebatado por esse musicista. A sonoridade, a vibração, o swing, que a obra de Moacir Santos permite, me trouxe para este trabalho. Tenho em Moacir Santos um exemplo da riqueza da música brasileira e, instigado por ele, pretendo estender minha formação, tanto na música quanto na prática pedagógica, para o ensino de música.

Moacir Santos, nascido em Pernambuco, foi uma figura fundamental na história da música brasileira e, neste trabalho tomei como referência fundamental a pesquisa realizada por Andrea Ernest Dias, por meio da qual a autora caminha com Moacir Santos desde sua fase como andarilho, até o seu encontro com “Muacy”. Enfim, Andrea Dias acompanha, naquele trabalho, a materialização da genialidade de Moacir Santos que se expressaram em suas partituras, até o reconhecimento como mestre/maestro e o seu reencontro com o Brasil. Dias (2010), é brilhante, delicada, precisa, mas ao mesmo tempo muito generosa para expor toda a vida de Moacir Santos estabelecendo uma relação dinâmica entre Moacir Santos e uma reflexão crítica sobre os caminhos da história da música brasileira. De acordo com Dias (2010, p.244), “A música de Moacir Santos me permitiu vislumbrar um horizonte ampliado em minha percepção artística e na avaliação sobre uma nova estética musical emergente no Brasil. Reunir dados de sua biografia inseriu-me no terreno fecundo das indagações sobre o fazer musical contemporâneo, visto que eles articulam múltiplas esferas do conhecimento, trazendo à tona, além de informações técnicas sobre manipulação do material sonoro propriamente, outras histórias a serem contadas a partir do som.”

Também foram fundamentais, para a realização deste trabalho, as pesquisas de França (2007); Gomes (2009); Rodrigues e Coelho (2022); Vicente (2012); Prieto (2017); Bonetti

(2010,2020), todos dedicados a explorar aspectos importantes da obra, do contexto da produção e de como esses caminhos criativos de produção deram a Moacir Santos uma característica rica e singular e ao mesmo tempo disponível para compartilhar com os amigos próximos e com os que o admiravam e o buscavam para aprender com ele. Suas trilhas e composições expressam tanto na complexidade quanto “nos silêncios narrativos” a constituição do homem que viveu a música, para a música, com a música e da música. Foi a partir dessas observações que afirmo ser Moacir Santos um *Griots*, um guardião de histórias e memórias que por meio da música educa, estabelece conexão entre o passado e o presente e ainda cria condições para a criação de novos *griots*.

A originalidade composicional e a complexidade rítmica observadas nos trabalhos de Moacir Santos se fizeram presentes também em sua atuação como educador musical e essa imbricada conexão pode vir a ser base para a atuação dos novos educadores musicais. Mas, para chegar até aqui, com essa possibilidade no horizonte, se fez necessário compreender um pouco da história da educação de música no Brasil.

Um largo conjunto de informações de como a música tem sido usada para os interesses dos governantes, da chegada dos portugueses até os dias atuais, pode ser facilmente encontrada nas pesquisas sobre a história brasileira sobre o ensino de música. Projetos que vão desde a disciplinação dos corpos, dos indígenas e dos africanos aqui escravizados, passando pela construção de uma brasilidade ou de uma identidade nacional, até os dias atuais em que os territórios musicais são mais abertos e democráticos, mas ao mesmo tempo dispersos quando se trata das questões educacionais escolares. As principais referências nesse históricas foram encontradas em: Augusto (2023) Castro e Siqueira (2021); Fonterrada (2008); Ribeiro (1992); Correa Junior e colaboradores (2023); Zotto (2018); Silva (2013).

O trabalho está dividido em 4 seções. A primeira seção é a Introdução, na qual apresento o objeto de estudo deste TCC, problematizo a questão e elenco os objetivos estabelecidos para a realização da pesquisa. Na segunda seção, capítulo 1, apresento a trajetória de vida de Moacir Santos e a composição de sua obra, bem como suas viagens e as redes de relações que estabeleceu desde suas peregrinações pelo Nordeste até a sua fixação na Califórnia. Na terceira seção, capítulo 2, apresento a contextualização histórica da educação musical e do ensino de música no Brasil, passando rapidamente pelo período colonial, imperial e dando maior ênfase para os primeiros anos do século XX, período da educação escolar, musical de Moacir Santos, passando também pelas atuais legislações que regulamentam o ensino de música no século XXI. Nessa seção apresento um breve relato de minha experiência no estágio acadêmico e da preparação para o recital, cujo homenageado foi Moacir Santos. É nesse contexto que compreendi a importância do legado musical e da proposta pedagógico-musical

de Moacir Santos para a minha formação musical e pedagógica, além disso que há muito a ser explorado. Por fim e com muita dificuldade, a seção 3, que apresento as considerações finais. Dificuldade que se justifica pela vontade de continuar o trabalho e alcançar uma qualidade maior tanto na experiência como músico quanto e principalmente como educador musical.

## 2 A LONGA TRAJETÓRIA DO “MUACY” – ‘MENINO PRETO’ DO SERTÃO, A MOACIR SANTOS – “OURO NEGRO” DA CALIFORNIA

*A benção, maestro Moacir Santos, que não és um só, és tantos, tantos como meu Brasil de todos os santos (Vinícius de Moraes, 1967)*

Na canção “Samba da Benção”, Vinícius de Moraes e Baden Powell exploram a complexidade da vida, as alegrias e tristezas, ao tempo que prestam bela homenagem aos homens e mulheres que ao longo da vida deram contornos distintos e profundos ao samba. Entre os homenageados Moacir Santos é colocado em destaque por ser um homem representativo de um grupo social e étnico profundamente marcado por fortes experiências de vida, cuja tristeza, elemento fundamental para um samba, estiveram presentes por longo período na trajetória de Moacir Santos, além disso, o samba, que pode expressar a profunda tristeza de uma vida, pode vislumbrar a esperança. No enredo o samba conecta as dimensões espirituais com as experiências enraizadas na vida das pessoas negras escravizadas nas américas. A fusão da alegria e da tristeza expressa no samba, um ritmo, uma melodia, marcadamente distintiva e ao mesmo tempo inclusiva. Moacir Santos foi, aos olhos de Vinícius e Baden o maestro a quem se pede a benção e para mim também é um guardião da música e da sabedoria popular.

Entre os elementos culturais que mais entrelaçam o passado, o presente e põe em perspectiva o futuro, destacam-se a música, a canção, a musicalidade de um povo, uma vez que guardam mais poder do que documentos escritos. Isto porque, considera-se que todo e qualquer estranhamento que viermos a ter diante do que ouvimos numa ou em qualquer melodia, não nos impede o reconhecimento da “mensagem” do “autor” para o “público”: alegria, tristeza, resistência e luta, agradecimento, reflexão e introspecção, medo, incomodo etc. De acordo com Paus, (2017)<sup>2</sup>, “A melodia está para a música o que um perfume é para os sentidos: ela mexe com a nossa memória. Dá face à forma e identidade e caráter ao processo e procedimentos. Não é apenas um assunto musical, mas uma manifestação do musicalmente subjetivo”.

Os estudos apresentados por Lima, Nascimento e Oliveira (2009), na coletânea *Griots – culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*, sobre o legado cultural dos povos africanos trazidos para o Brasil e outras regiões das Américas para serem escravizados, afirmam que a musicalidade fortemente arraigada nas mais distintas etnias africanas não perdeu potência diante da violência a que foram submetidos e se tornou, ao longo do tempo, o maior elemento de resistência desses povos. A música, as canções, o toque dos instrumentos

---

<sup>2</sup> Cf. [Porque a melodia é importante | Gramofone \(gramophone.co.uk\)](http://www.gramophone.co.uk) Acessado em 30/10/2023.

carregaram e carregam ainda hoje as experiências, as lições ancestrais como recurso fundamental para a formação das novas gerações. Chamados muitas vezes de *Griot*, *Griots* ou *Griottes* são guardiões das tradições, dos mistérios, das palavras, dos instrumentos musicais, das técnicas de trabalho, das tecnologias, que apontavam/apontam para o futuro. (Lima; Nascimento; Oliveira, 2009).

E, é nesse sentido, o de guardiões das tradições e das memórias que dão norte ao futuro, que músicos, compositores, instrumentistas, letristas são observados nas pesquisas de Torres (2009, p.70-1), sobre a permanência da cultura ancestral africana. São, de acordo com o autor, os *griots* modernos os atuais guardiões da história, os educadores que, por meio da música, abrem espaço para a reflexão, para a interação entre as práticas sociais do passado e as práticas sociais que mobilizam o presente.

Moacir Santos, depois de ser reencontrado e se reencontrar no/com o Brasil pode também ser observado como *Griot*, isto é, guardião dos mistérios tradicionais e educador das gerações futuras. O menino preto do sertão andando por estradas sem bússola, encontra caminhos que o levam para o Sudeste do Brasil e de lá avista seu Norte, no Oeste dos Estados Unidos da América e ao voltar-se e caminhar de volta para a América do Sul, desembarca como o Ouro Negro do mundo.

Nesse sentido, apresento, na subseção a seguir, a trajetória de vida de Moacir Santos, suas buscas, seus encontros, a composição de si no caminho que modelou sua obra.

## 2.1 A COMPOSIÇÃO QUE CANTA A VIDA: MEMÓRIAS DE SI NO ENCONTRO COM OUTRO

“A vida exige ritmo” (Criolo, 2023)

Para Moacir Santos o ritmo era como o oxigênio, sem o qual não é possível viver. Em seus trabalhos dedicados a estudar e compreender Moacir Santos, Dias (2010), afirmou que desde criança ele não aceitou e não se calou diante das e de qualquer violência a que fora submetido ou exposto por ser negro e pobre. Nos relatos autobiográficos ou mesmo nas memórias de quem o conheceu, em geral, os castigos, humilhações e violências lhe eram imputadas por conta da sua origem social e étnica e de sua inabalável curiosidade frente aos instrumentos musicais que, insistentemente, lhe rodeavam. Ele chegava perto, ele mexia, ele tocava e manuseava os instrumentos que lhe apareciam e por esse motivo lhe chamavam atenção. Havia em Moacir Santos um desejo, quase incontido, de que aqueles instrumentos fossem seus parceiros, seus amigos confidentes. A autora assim traduz a meninice de Moacir Santos:

[...] o menino Moacir, entre os seus afazeres domésticos e estudo primários, prosseguia com sua curiosidade pelos sons e pelas experiências musicais. Admirava a sonoridade do buzo [berrante] nas estradas de rodagem, explorava os harmônicos que conseguia das garrafas que ele mesmo cortava com um cordão embebecido em álcool e construía seus próprios pífanos com as tabocas recolhidas do quintal de Antônio Madureira, fogueteiro da cidade, assegurando-se da qualidade sonora e precisão escalar dos instrumentos que confeccionava (Dias, 2010, p. 33).

Sabe-se que a história biográfica de uma personagem, especialmente quando a consideramos uma pessoa extraordinária<sup>3</sup>, depende, segundo observou Le Goff (1990, p.45), “do sentido que se atribuiu às palavras”. Dias (2010), como referência biográfica da maioria das pesquisas realizadas sobre Moacir Santos, realizou primorosa leitura sobre o sentido das palavras ditas pelo próprio Moacir Santos sobre si e/ou por aqueles que o conheceram e muitas vezes conviveram com ele ao longo de sua trajetória.

Entre os muitos episódios interessantes expostos por Dias (2010), o mais impactante para quem passa a conhecer a vida dessa “pessoa extraordinária” e certamente muito mais para o próprio Moacir, foi a visceral busca de si mesmo, posto que esse fato se constituiu determinante nas suas composições e parcerias futuras. Essa busca permitiu, como dizem os historiadores, dar vida aos escassos e por assim dizer, documentos “mortos”, pois que esquecidos em velhos arquivos das igrejas locais, pobres e desconhecidas como eram também os moradores nativos.

Conforme observou Dias (2010, p.25), Moacir Santos, “durante muitos anos não soube precisar a sua naturalidade, data de nascimento e filiação. Pelo que consta em seu depoimento até os 16 anos, aproximadamente, ele não possuía nenhum documento que atestasse a sua idade”. Ainda jovem, por volta do fim da década de 1930, quando necessitou de “papéis” para viajar, os amigos e conhecidos do porto de Salvador criaram uma identificação para ele.

Essa situação de quase invisibilidade o intrigava sobremaneira, tanto que décadas mais tarde, nos anos de 1980, Moacir Santos empreendeu larga investigação sobre sua origem, até se encontrar com “Muacy<sup>4</sup>”, na Casa Paroquial de São José do Belmonte, PE. Um encontro que, segundo depoimento do próprio Moacir Santos, o tirou daquele “naufrágio” eterno:

---

<sup>3</sup>Eric Hobsbawn, (1998), na obra *Pessoas Extraordinárias: Resistência, Rebelião e Jazz*, reflete sobre como pessoas comuns, a maioria dos seres humanos, impactam a vida coletiva dos que estão próximos e dos que estão distantes quando são retirados do anonimato e de como essas “pessoas extraordinárias” mudam a cultura e o perfil da história. Do que foi percebido por meio dessa breve exploração bibliográfica há em Moacir Santos uma identificação com as personagens ativadas por Hobsbawn, especialmente quando o autor estabelece o pertencimento popular a resistência frente o estabelecido.

<sup>4</sup> “Muacy” é o nome que Moacir Santos encontrou no documento que possivelmente é o seu registro de nascimento.



Eu me sentia como um órfão, sem saber direito o meu nome, nem quando nasci. Parecia uma criatura numa pedra no meio do mar, com as águas batendo, como se fosse as pessoas perguntando: ‘Quem é você? Qual o seu nome? Quando você nasceu? Onde você nasceu?’, e eu não sabia de nada. Mas agora eu sei<sup>5</sup>. (Santos apud Dias, 2010, p. 28).

*Now I Know* é o título original da também conhecida música *Agora Eu Sei*, de autoria de Moacir Santos, que expressa tanto o sentimento de pertencimento local, familiar, histórico, étnico quanto de uma catarse pessoal, enfim ele existia para além do seu próprio corpo e isso pôde ser provado por meio dos documentos que havia encontrado. Junta-se a essa composição outra de muito significado para essa jornada de autodescoberta: *What’s my name?*<sup>6</sup>, nessa versão a letra foi escrita por de Jay Livingston e Ray Evans. A letra em português foi escrita, bem mais tarde, por Nei Lopes, sob o título *Oduduá*<sup>7</sup> que a partir da natureza mística das raízes afro-brasileiras trouxe nos versos e na poética a busca pela identidade “quase” perdida. (Dias, 2010, p. 29).

*Oduduá*, tanto na música – Moacir Santos – quanto na letra – Nei Lopes – apresenta elementos que reportam uma existência coletiva, que certamente estava presente na memória mais longínqua de vida com a mãe e os irmãos e que certamente compuseram o Moacir Santos ainda sem os papéis, mas cujo mistério – aquele que tantas vezes o instigou - ao se refletir no eu lírico apontou para circularidade do segredo inicial que, de ponto de partida veio a se tornar ponto de chegada. Muacy se encontrou com Moacir Santos e novos segredos surgiram e deixaram pistas nas composições, antes e depois desse encontro<sup>8</sup>.

Entre o menino preto criado por uma mulher solteira que lutou para que ele frequentasse a escola e garantiu que lá permanecesse por um tempo superior ao que era permitido para crianças negras, e a composição do grande maestro, sabe-se que Moacir Santos, de acordo com França (2007), Dias (2010), Vicente (2012), Bonetti (2010, 2020), Rodrigues e Coelho (2022), aprendeu a conversar com a sonoridade das coisas antes mesmo de conversar com as pessoas. Segundo relatos do próprio Moacir, ele tinha uma banda, a qual chamava de banda dos meninos pelados, “todos nuzinhos, porque não tinha dinheiro para comprar roupa

<sup>5</sup> “*Now I Knowm*” foi orquestrada por Curt Berg em 1982, após o grande encontro de Moacir Santos com “Muacy”.

<sup>6</sup> *What’s my name?* Compõe o disco *Saudade*, lançado em vinil no ano de 1974 pelo selo Blue Note.

<sup>7</sup> “*Oduduá*”, foi gravada por João Bosco, em 2001, no CD “*Ouro Negro*” pela MPB/Universal.

<sup>8</sup> Sobre o sentido das palavras nos versos de “*Oduduá* Conf. RODRIGUES, Maria Carolina Campos e COELHO, Frederico. “*Oduduá – um estudo da canção de Nei Lopes e Moacir Santos. Relatório PIBIC/2022.PUC/RIO. ODUDUÁ - UM ESTUDO DA CANÇÃO DE NEI LOPES E MOACIR SANTOS (2) (puc-rio.br)* Acessado em 13/11/2023.

e era muito quente” (Santos apud França, 2007, p.146-7). Na escola, destacou-se com notas boas, quase sempre nota “A” e concluiu as séries iniciais da educação escolar com distinção, nada comum para um menino preto, sem família.

De acordo com os pesquisadores acima citados, Moacir Santos, na década dos anos 1930, iniciou sua trajetória musical participando das bandas civis e militares nas localidades por onde andava, o que o encaminhou para as *jazz-band* da região. Segundo observou Vicente (2012, p. 13-4), as bandas de música cumpriram, por muito tempo, principalmente nos sertões do Brasil afora, grande função social, cultural e educativa, especialmente para as classes populares e de poucos recursos financeiros.

A *Banda Municipal de Flores* foi a primeira instituição organizada com a qual Moacir Santos teve contato, primeiro como o menino curioso e ansioso para tomar em suas mãos os instrumentos, depois cuidando desses instrumentos e aproveitando para manuseá-los e experimentar os sons possíveis. A precisão auditiva de Moacir Santos permitiu que aprendesse a tocar todos os instrumentos disponíveis, de modo que os membros da banda passaram a lhe emprestar instrumentos (Dias, 2010).

Essa musicalidade arraigada na existência física, emocional e certamente espiritual de Moacir Santos, chamou a atenção dos músicos da região que se ocuparam com o processo de ensino-aprendizagem musical daquele menino tão extraordinário. Dias (2010) e Vicente (2012) relacionam alguns deles em seus trabalhos. Em comum, esses músicos e educadores musicais tinham o pertencimento às bandas militares, que circulavam pelo sertão do nordeste oferecendo segurança em função dos frequentes ataques do cangaço.

Em ocasiões festivas, as bandas civis de regiões vizinhas ou da capital circulavam por Flores de Pajeú - PE, foi assim que conheceu “[...] o saxofonista Manoel Marroques, de Princesa, o saxofonista soprano Zé Mica, de Triunfo e o professor Felinho, saxofonista magistral do Recife, que lhe mostrou a técnica dos golpes de língua duplos e triplos no instrumento” (Dias, 2010, p.32). Apreciando e tomando como referência esse grupo de instrumentistas, à medida que se profissionalizou Moacir Santos direcionou seus trabalhos de arranjador e compositor para o saxofone barítono, o piano e o clarinete (Vicente, 2012).

Os dissabores da vida, a percepção de que recebia tratamento diferenciado, isto é, de discriminação e preconceito por conta da pele preta, a necessidade de ficar em silêncio diante das experiências inenarráveis nos ambientes das igrejas católicas levaram o destemido Moacir Santos a levantar voo da cidade de Flores de Pajeú. Moacir Santos buscava a liberdade tanto quanto buscava sua origem. Certamente não tinha uma consciência organizada sobre essas questões, ou sobre esse mistério, mas essa consciência estava lá: “Sempre que bolem comigo,

pisam no meu pé, eu saio fugindo. E parece que é um motivo para eu me aproximar, até mesmo me defrontar, apanhar a minha estrela[...]” (Dep. Moacir Santos 1992 apud Dias 2010, p.42).

Nesse período, por volta dos anos da década de 1940, Moacir Santos peregrinou por Pernambuco e pelos estados vizinhos, manteve-se próximo às bandas e de vez em quando recebia pequenos cachês nas apresentações, o que garantiu o seu precário sustento. A musicalidade, essência e existência da vida de Moacir Santos, lhe rendeu amizades importantes e indicações para trabalhos que o aproximaram dia a dia do jazz. Entre trabalhos subalternos na prefeitura de Alagoa do Monteiro – PB – e em outras pequenas cidades, Moacir Santos participou da *Filarmônica Antônio Josué Lima*, por apadrinhamento de um poderoso e prestigiado coronel daquela região. Mas, aborrecido com situações a que fora submetido longe dos espaços musicais, novamente pega a estrada (Vicente, 2012).

Na caminhada, chega a Arcoverde onde reencontrou o mestre Alfredo Paixão, entre afazeres e música, Moacir Santos viajou com o mestre para Recife. De acordo com Dias (2010, p.44), Moacir Santos encantou-se com Recife, que, naquela época, era uma das cidades mais modernas do Brasil. Os navios, o porto, os bondes, o mar, o movimento urbano, enfim, o pulsar daquela cidade o deixou arrebatado.

Mestre Paixão o apresentou para a *Banda dos Operários do Recife*, na ocasião lhe ofereceram um velho saxofone que, segundo Moacir Santos, era habitado por um rato. Em Recife permaneceu por algum tempo e, novamente inconformado com um episódio de agressão física, deixa tudo para trás e segue rumo a Serra Talhada. Já instalado, certo dia, atraído pela música, Moacir Santos se apresentou para um grupo musical que cantava em cima de um caminhão na praça da cidade. Entre os músicos estava Edésio Alves de Oliveira, saxofonista popular daquele lugar, de quem Moacir se tornou amigo ao longo da vida. (Dias, 2010, p.45)

Nesse caminho, passou a tocar na *Filarmônica Vilaboense*, sob orientação do mestre militar Luiz Benjamim, que também era organizador de *jazz-band* e quem indicou Moacir, aos 15 anos, para ser diretor musical da banda musical do *Circo Farranha*, facilitando suas andanças pela região e o aproximando do litoral, por onde as novidades da música chegavam mais cedo. Ainda no circo e diante de alguns entreveros, Moacir sofreu novamente com agressões físicas o que lhe pôs novamente na estrada, desta vez a caminho de Salvador (Vicente, 2012, p. 15-6).

Um dos colegas do circo o recomendou para um emprego numa padaria em Salvador. No dia da folga, ao tomar um bonde, com o intuito de passear pela cidade, conheceu um grupo musical que tocava aos domingos em fazendas próximas, antes de se despedir do grupo pediu o saxofone para tocar. Encantados com o que viram e ouviram, incorporaram Moacir Santos

ao grupo. A habilidade e o envolvimento emocional de Moacir com o instrumento o levaram até Luiz Pacheco, saxofonista da Banda Militar, que pretendeu incorporá-lo à banda, contudo, sua história veio à tona: menor de idade e sem papéis – “quem era? De onde vinha? Muita estrada, muitas travessias, quase uma criança, não foi possível ser membro da *Banda Militar* (Dias, 2010, p.50).

Malgrado e sem rumo, como observou Dias (2010), voltou para o porto com o objetivo de regressar para Pernambuco, ocasião que levou os amigos a conceberem uns documentos para Moacir Santos. Entre as incontáveis experiências vividas na capital baiana, Moacir Santos foi convidado para tocar na orquestra organizada pelo trompetista Joca, que era músico no *Cassino Tabaris*.

E é nessa fase que ele tomou consciência que apenas a formação autodidata não era suficiente para continuar como músico profissional. Nessa banda todos “liam música”, menos ele, que errava na execução. E da angústia gerada a partir desse episódio Moacir Santos compreendeu que apenas a habilidade e o superficial conhecimento “teórico” não bastariam para que ele levantasse o grande voo da sua vida. De acordo com seu próprio depoimento, esse foi o seu “rito de passagem” (Dias, 2010, p.43-51).

Talvez, tenha sido o momento que, pela primeira vez, ele tenha olhado para o futuro, como aquele *griot* que ao fazer a intersecção do presente com o passado, percebeu que o novo nasce das experiências e das escolhas. Que o passado deixou elementos que subsidiaram o presente e lhe apresentaram os vínculos com o futuro.

Prosseguindo na exposição sobre a vida de Moacir Santos, Dias (2010, p.51) afirmou que em Salvador, ele acompanhou Joca no *Cassino Tabaris* e pôde, pela primeira vez, segundo depoimento do próprio Moacir Santos, ouvir o *jazz* executado por um grupo estadunidense. Esses músicos apresentavam, segundo ele, uma qualidade musical extraordinária, provocando grande interesse pelo *jazz*. Chegou a afirmar que embora não tenha trabalhado no Cassino e nem com esses músicos, aprendeu muito vendo e ouvindo atentamente as apresentações, as performances e a sonoridade alcançada pelo grupo<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> É importante anotar aqui que entre a década dos anos de 1930-40, o mundo esteve envolvido com o período entreguerras e com a deflagração da II Guerra Mundial. Mais do que a redefinição de fronteiras geopolíticas, estiveram em curso também a reorganização econômica e ideológica. Havia o avanço do nazifascismo, a consolidação da União Soviética, o crescimento da indústria em todas as áreas, inclusive na área da cultura e principalmente da indústria fonográfica, maior circulação das informações por meio das rádios. Além disso, o surpreendente crescimento e expansão econômica dos Estados Unidos da América com amplas e larga influência sobre a organização política, econômica e principalmente cultural nos países da América Latina. Entre essas influências o *jazz* figura na cena musical brasileira com muita força, não como uma imposição cultural estrangeira, mas como uma forma musical que facilmente se amalgamava com a musicalidade brasileira em suas distintas vertentes, e por outro lado, o *jazz*, a incorporação dele no Brasil e em outras localidades da América Latina cumpriu a função de expressar diplomaticamente de que lado estavam na Guerra (Hobsbawm, E. 1995).

Moacir Santos continuou a sua peregrinação pelos rincões nordestinos e desta vez chegou a Crato, no Ceará, e mesmo passando por muitas dificuldades, desta vez, não aceitou as ofertas de emprego em fazendas, mercados ou outras funções subalternas. Logo na chegada buscou notícias da banda da cidade, ao que fora encaminhado para a barbearia, local onde se reuniam os músicos de Crato. Lá conheceu Antônio Abelha, saxofonista que o desafiou para um duelo musical, desafio aceito em troca de um bom prato de comida. Segundo Dias (2010, p.53), Moacir ficou na cidade até o fim do carnaval.

Em seguida, pôs o pé na estrada rumando de volta para Serra Talhada, mas lá chegou e partiu imediatamente para Pesqueiro atrás da *jazz-band* daquele local. Aceitou, nessa ocasião, trabalhar na Fábrica de Peixes e como integrante de grupos musicais da região. Nessa nova estada, conheceu o trompetista Assis de quem se tornou amigo e com quem compartilhou ideias sobre a música. Assis foi também seu parceiro na composição de *Anfibios*<sup>10</sup>. Ficou em Crato por um ano, tempo de permanência raríssimo para os padrões de Moacir Santos (Dias, 2010, p. 55).

Em 1943 voltou para Recife e naquela ocasião foi contratado por José Renato e Antônio Maria para apresentações no *Programa Vitrine*, da *Rádio Clube de Pernambuco*, sendo ali apresentado como *O Saxofonista Negro*, um jovem, uma novidade, um artista. De acordo com Dias (2010), pareceu, para ele, que havia mudado de *status*, afinal, artista e com um saxofone próprio. Mas não conseguiu patrocínio, aumentando a precariedade nas condições da sua vida. Na estrada novamente, seguiu para Timbaúba - PE, atrás de trabalho e novas experiências com as bandas locais. Nesta cidade havia uma banda para brancos e outra, a *Pé de Cará*, para todas as pessoas e de todas as cores. Morou com o mestre Amaro, organizador da banda e trabalhou como operário na fábrica de sapatos. Foi, mais uma vez, humilhado pelos patrões e o pé voltou para a estrada rumando para Recife (Dias, 2010, p.59).

Moacir Santos sempre buscou trabalhos ligados à música e assim, em sua última passagem por Recife, foi trabalhar na fábrica de tecidos Othon Bezerra de Mello que na época aumentou a *jazz-band* da fábrica com o objetivo de proporcionar atividade recreativa para os operários. Esse trabalho oferecia residência e refeição para os funcionários, contudo Moacir Santos foi designado para atividades braçais e não administrativas como era seu desejo. Apesar disso, permaneceu por lá e pôde, como membro diferenciado na banda dos operários, preparar o seu primeiro arranjo orquestral (Vicente, 2012, p. 17).

---

<sup>10</sup> “A melhor referência a Assis é a parceria dos dois em *Anfibio*, provavelmente composto nessa fase. *Anfibio* traz o aposto ‘choro de Moacir Santos e Assis’ no arranjo de Santos para a programação da Rádio Nacional em 1949. A música ganhou posteriormente o título em latim *Amphibious* e foi gravada pela primeira vez no *LP Saudade* (Blue Note, 1974)<sup>32</sup>, com melodia a cargo do saxofone barítono de Santos e do trombone-baixo de Morris Repass, combinação tímbrica muito estimada e explorada por Moacir, a título, talvez, de homenagem à amizade de Assis” (Dias, 2010, p.54).

Com olhos e ouvidos sempre atentos para saber por onde caminhavam as coisas da música, Moacir Santos ficou sabendo que em João Pessoa estavam reorganizando a banda militar, além disso, em tese com 19 anos, deveria prestar serviço militar. Combinação perfeita, Moacir deixou a banda de operários e seguiu para a Paraíba. Dono de si, se apresentou para o tenente Aduino Camilo, regente da banda militar que arrebatado pelo que viu e ouviu comunicou ao comandante sobre a escolha. Esse período, entre 1944 e 1945, esteve ligado à corporação militar, aproveitando as oportunidades oferecidas por essa instituição para ficar conhecido e para ser reconhecido, não apenas na instituição, mas também na sociedade paraibana. Em João Pessoa, conheceu “o amor da sua vida”, sua esposa Cleonice Santos, com quem teve um filho, Moacir JR. e viveu por toda a vida. Antes mesmo do fim do período de cumprimento do serviço militar Moacir Santos viu na saída dos membros da *Rádio Tabajara da Paraíba* a oportunidade que aguardou desde menino, qual seja, compor o quadro de músicos da rádio (Vicente, 2012, p.17).

Dispensado do serviço militar, entra para a rádio como saxofonista tenor solista. E, de acordo com Dias (2010, p.60), “seu talento como arranjador e compositor de choros e valsas o levou a ser escolhido, por unanimidade, o novo regente da *Jazz-Band Tabajara*, e assim inserido no mecanismo de produção musical da indústria radiofônica e fonográfica”.

Na rádio permaneceu por três anos, mas um episódio envolvendo Moacir Santos e os músicos da *jazz-band* da rádio, lhe rendeu multa, repreensão e exposição midiática com interferência política. Tudo isso foi motivado por uma apresentação particular que eles fizeram usando os instrumentos da banda da rádio. Essa situação levou o governo de João Pessoa a fazer uma oferta inusitada para Moacir Santos, qual seja, escolher qualquer lugar no Brasil para viver.

Assim, em 1948, ele e a esposa partiram para o Rio de Janeiro, de posse de uma carta de recomendação do prefeito de João Pessoa e entusiasmado com o sucesso e reconhecimento da *Orquestra Tabajara*, do maestro Severino Araújo, também da Paraíba, nas rádios do sudeste. Em depoimento sobre sua chegada ao Rio de Janeiro, Moacir Santos afirmou que “[...] sentiu-se num conto de fadas, [...] como se estivesse num sonho”, referindo-se a beleza da cidade avistada ainda de dentro do navio que o levava (Dias, 2010, p. 62).

Até aqui apresentei a trajetória pessoal e musical de Moacir Santos que se revelou um homem obstinado, que buscou dar coesão à sua vida ao mesmo tempo que se dedicou intensamente à música, mas nunca cansou de buscar mais. Buscou a perfeição, que no seu entendimento seria a combinação do refinamento sonoro possível por meio da execução perfeita dos instrumentos clássicos com a força vital da experiência musical popular. Esse caminho o levou para o Rio de Janeiro e de lá para a Califórnia.

## 2.2 “DIZ ODUDUÁ ... QUEM EU SOU ... PARA ONDE VOU?” DAS ONDAS DA RÁDIO NACIONAL AOS ABALOS DE HOLLYWOOD – MOACIR SANTOS NO CAMINHO DAS ESTRELAS

Segundo Vicente (2012, p.18), Moacir Santos ao chegar no Rio de Janeiro iniciou sua jornada de apresentações nas noites cariocas. Trabalhou profissionalmente como clarinetista e saxofonista e passou a receber um salário que era quatro vezes maior do que recebia como regente na Paraíba, alcançando, pela primeira vez na curta e densa vida, a independência financeira e dignidade diante dos seus próprios olhos<sup>11</sup>. Mas aquela inquietação da vida toda não desapareceu e assim, tendo em mãos a carta de recomendação e alguns contatos importantes, Moacir Santos consegue um emprego na Rádio Nacional como instrumentista da jazz-band do maestro Chiquinho e às vezes como arranjador.

A Rádio Nacional destacou-se, desde os anos da década de 1930 até a década de 1960, como uma instituição de grande importância política e de conformação e configuração da identidade nacional brasileira. As atividades realizadas, o formato dos programas, as escolhas das notícias, tudo compunha ou fazia parte da estratégia política do governo brasileiro da época. As raízes culturais brasileiras, por meio do choro e do samba, tornaram-se o principal argumento para criar essa identidade cultural nacional (Calabre, 2003, p. 2).

Assim, a Rádio Nacional abrigou em seus estúdios os principais e mais importantes maestros, arranjadores e instrumentistas daquele período, entre os mais citados estão: Guerra-Peixe, Ary Barroso, Leo Peracchi, Lirio Panicali, Radamés Gnattali. Embora houvesse entre eles, os maestros e instrumentistas brancos, muitas reclamações em relação aos salários que recebiam, a Rádio cumpriu a função de vitrine para os artistas e músicos que lá trabalhavam (Vicente, p.18).

Moacir Santos foi, passo a passo alcançando notoriedade na Rádio Nacional. Em 1951, escreveu o arranjo sinfônico para *A Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso, e *Melodia em Fá*

---

<sup>11</sup> Vicente (2012), ao discutir a questão do “Mercado: Espaços e Entrelaçamentos”, referindo-se ao mercado da música na década dos anos 1930 -40, observou que havia, especialmente no Rio de Janeiro, um tipo de liberdade “entre artistas e músicos, que no Brasil transitavam profissionalmente, através da música, livre entre as ‘esferas’, [isso] não subentendeu um cruzamento social amplo entre as classes sociais”. Para o autor, as desigualdades sociais eram tão grandes que, promoveram por certo período, o enfraquecimento das questões raciais, diferente do que ocorreu, no mesmo período, no Estados Unidos. Ainda sobre essa questão, Vicente (2012), observou que no período sob o Governo de Getúlio Vargas, os “afro-descendentes, alcançaram grande difusão de seu trabalho, retorno e satisfação profissional”, mas, contudo, “o panorama frequente mostrava que facilmente brancos adentravam as esferas de performance negra, mas o inverso não foi equivalente”. Essas observações trazidas por Vicente (2012), foram aqui destacadas em função de dois elementos relacionados a Moacir Santos. Primeiro que nesse período ele sentiu-se profissionalmente satisfeito com o novo salário, corroborando com as observações de Vicente e com o projeto de nacionalização da música capturado pelo governo GV. E, segundo, porque décadas mais tarde, nos anos 1980, Moacir Santos, falou em entrevista sobre os espaços dos brancos e dos pretos nas composições do Samba e sobre as diferenças na recepção de um de outro (Vicente, 2012, p. 46-50).

para Trompa, trabalhos que lhe renderam o cargo de maestro da Rádio Nacional. Conforme observou Vicente (2012, p.19), “Em meio a toda valorização e exaltação ao samba e a música popular que construíram a identidade musical brasileira desde os anos 1930 através do rádio, tornou-se o primeiro e único maestro afro-brasileiro da história da emissora”.

É nesse contexto de intenso trabalho e grande efervescência cultural que Moacir Santos iniciou a sua educação formal na música, o que em pouco tempo o levou a ser considerado no meio musical o grande educador das novas gerações. O período conhecido como a era de ouro das rádios e com especial ênfase à Rádio Nacional pôs em movimento uma questão lançada décadas antes por Mário de Andrade sobre a “pureza” da música brasileira – o quê afinal afere essa pureza? Em que pese o debate retomado nos anos 1920, pelos modernistas, sobre a pureza cultural ou sobre a conformação da identidade da cultura nacional, impunha-se a ideia de que essa pureza seria extraída na disposição do artista de amalgamar, por meio da antropofagia, toda experiência do povo brasileiro<sup>12</sup>.

Para Mário de Andrade, pureza dizia respeito ao valor nacional da música, a brasilidade da criação em todos os aspectos, isto é, a brasilidade que se expressaria na poética, no ritmo, na melodia, na harmonia, na instrumentação, que teria como ponto de partida e referência a música popular, a música dos trabalhadores, as canções tradicionais, e que por meio da genialidade e perspicácia do compositor/arranjador seria “transportada” para uma nova realidade. Na concepção estética de Mario de Andrade, seria como transportar uma entidade cultural e deixá-la mais qualificada do ponto de vista técnico. Para ele encontrar esse ponto de intersecção corresponderia a encontrar a música nacional brasileira, encontrar a música que carregaria a identidade nacional, como o *jazz* nos Estados Unidos (Andrade, 1972).

É fácil observar que Moacir Santos, em toda aquela caminhada até chegar no Rio de Janeiro, buscava, na sua relação com os instrumentos – desde as latas quando menino até o

---

<sup>12</sup> Mario de Andrade que se dedicou a pesquisar e estudar a questão da música nacional, afirmou, em muitos dos seus trabalhos sobre o tema, que a música nacional, a música brasileira, especialmente quando tratada por maestros, arranjadores e orquestradores, deveria levar em conta todos os elementos musicais básicos e as temáticas das distintas etnias que compõe o povo brasileiro. De acordo com Mário de Andrade, entre esses elementos havia uma inegável força africana, se comparada aos elementos indígenas e, por questões inequívocas de poder, vastos elementos europeus. A questão seria como trazer esses elementos sem copiá-los, sem priorizar um em detrimento do outro, mas transformando-os. Para ele, a elevação qualitativa da música brasileira estava, àquela época, em processo de conformação e, por isso mesmo, tanto criação quanto crítica deveriam se ater aos caracteres étnicos que seriam permanentes da musicalidade brasileira. Mario de Andrade realizou longas pesquisas históricas para determinar o ponto inicial da musicalidade brasileira, encontrando possibilidades lá no longínquo século XVIII. Viu também no movimento abolicionista um lugar comum para muitos compositores empenhados em criar uma expressão própria para a música nacional. Viu nas obras de Villa-Lobos uma brasilidade original entre outros que citou em seu Ensaio Sobre a Música Brasileira (1928). Nesse trabalho Andrade chama atenção para a musicalidade do povo comum do Nordeste, observando a qualidade musical e as distintas formas de abordar uma variedade de temas. Põe em destaque o que chamou de melódica popular, e acreditou que a pesquisa e o conhecimento sobre (Andrade, M. Ensaio Sobre a Música Popular Brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972).



saxofone e outros instrumentos quando jovem – a “batida perfeita”, buscava o timbre certo e, mesmo sem o conhecimento formal sobre composição e harmonia, buscou precisão harmônica. Mesmo sem conhecer Mário de Andrade compôs peças importantes na Rádio Nacional cujas características se aproximavam muito do que era discutido nos meios intelectuais e culturais, especialmente pelos “nacionalistas”<sup>13</sup>.

Guerra-Peixe, o grande educador musical de Moacir Santos, foi entusiasta desse movimento “modernista nacionalista”. Promoveu, em suas composições, “fusões entre a rítmica popular e processos composicionais distantes do tonalismo”, buscava “fundir uma identidade rítmica e melódica nacional”. Segundo declarou o próprio Guerra-Peixe, ele buscava dar “cor nacional às obras”, não como cópia da música popular, mas como correspondência melódica e rítmica (Vicente, 2012, p. 22).

De acordo com pesquisas realizadas sobre a história da música popular brasileira, entre as quais se destacam as de Cavalcanti (2007) e Carvalho (2010), a ideia de nacionalização da música mobilizou bandas e orquestras, especialmente as radiofônicas. Uma delas, a *Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali*, imprimiu uma leitura bem brasileira aos arranjos, incluindo instrumentos tradicionais do choro e do samba: violão, violão tenor, violão de sete cordas, viola caipira, cavaquinho, bandolim, pandeiro entre outros.

Segundo Vicente (2012, p.21-2), o samba foi a principal incorporação das orquestras, sem, contudo, abandonarem elementos dos ritmos estrangeiros, com destaque para o jazz, que na compreensão desses “nacionalistas” trazia elementos que poderiam enriquecer o tratamento e os arranjos da música brasileira. Guerra-Peixe compartilhou dessa concepção de nacionalização da música brasileira, muito difundida por Radamés, ambos, reconhecidamente estudiosos disciplinados do folclore, dos elementos afro-brasileiros, das danças e ritmos regionais.

Essas ideias foram muito criticadas pelo grupo liderado por Ary Barroso, que entendia que a nacionalização da música brasileira viria da negação, da recusa mesmo do estrangeirismo. Segundo Dias (2010, p.22), para Barroso, a *jazzificação* tirou o “maneirismo brasileiro” das músicas e composições. Mas o caminho de Moacir Santos estava no mesmo trilho de Guerra-Peixe.

---

<sup>13</sup> Numa rápida revisão na bibliografia histórica e sociológica é possível encontrar muitos artigos e pesquisas de grande porte para debater, especificar, analisar a questão nacional e do nacionalismo. As primeiras décadas do século XX foram marcadas por discussões sobre qual a natureza do nacionalismo, entre os maiores motes para essa discussão estava a I Guerra Mundial, suas consequências humanas, o desenvolvimento da xenofobia a partir de elementos ideológicos lançados por governantes populistas, todas as tramas, adaptações e ascendência de poder e o grande debate da época: nacional ou universal? Novo ou tradicional? Livre ou conservador? Entre os pontos mais discutidos estava o de criar uma identidade nacional considerada fundamental para colocar o Brasil num patamar mais elevado junto as nações do mundo. Essas questões foram tratadas pelas mais distintas frentes ideológicas e Mário de Andrade discutia a sua perspectiva tanto em ambientes públicos como entre amigos. Sobre essa questão (Pires, 2013).

Sobre o período de educação musical formal, Moacir Santos afirmou, em entrevista, que nutria, desde a Paraíba, certa aversão pelos estudos. De acordo com ele, tudo parecia muito científico e tecnológico. Entretanto, desde a sua chegada na Rádio Nacional a vontade, o desejo de aprender cresceu e foi assim que começou a estudar. Nessa entrevista, Moacir Santos contou que “tomou aulas” com: Newton Pádua; Guerra-Peixe; Koellreutter – de quem se tornou assistente nas aulas, vindo a substituí-lo em certas ocasiões – Assis Republicanos; Joaquina Campos; José Siqueira; Radamés Gnattalli; Paulo Silva e Ernest Krenek. (Dias, 2010, p.69-71). Nas palavras de Vicente, a estética musical de Moacir Santos tem afinidades com o trabalho musical de Guerra-Peixe e, nesse sentido, observa:

Essa época marca ideais modernos, nacionais, brasileiros, afro e folclóricos que iriam permear a música e se inserir na busca estética e discurso de Moacir, em grande medida pela influência do professor Guerra-Peixe, que considerava ‘como farol me inspirando com sua tenacidade nos estudos e energia para criar coisas. (Dias apud Vicente, 2012, p. 24).

De acordo com Dias (2010), os três anos que Moacir Santos dedicou aos estudos de música erudita o encaminharam para atividades de orientação musical na e para a formação de novos músicos, compositores e instrumentistas. Em 1954 foi convidado para dirigir a *Orquestra da TV Record*, em São Paulo, licenciando-se da *Rádio Nacional* – RJ até 1956. Nesse período, reencontrou Guerra-Peixe e com ele ratifica a conduta estética do nacionalismo musical andradeano e, como observado no verbete da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte (2023, n.p.):

Moacir Santos produz uma obra na fronteira entre a música popular e a erudita. Obrigado a dominar os diferentes estilos orquestrais em voga nos anos 1940 e 1950, do jazz ao folclorismo sinfônico, passando por ritmos latinos como a rumba e o merengue e por gêneros brasileiros como o samba, a marcha e o choro, ele desenvolve um estilo eclético. Tamanha versatilidade, [...] transparece tanto em seus arranjos como em suas composições, áreas que se confundem em sua obra<sup>14</sup>.

Retornando às suas atividades e funções na *Rádio Nacional* – RJ, Moacir Santos seguiu produzindo muito, tanto que no acervo da rádio estão relacionados mais de 300 arranjos assinados por ele. Ao mesmo tempo, assumiu a direção musical da revista *Entrou de Gaiato*, do comediante Colé, no *Teatro Recreio* (Dias, 2010, p.73). É recorrente entre os estudiosos elencados para a realização deste trabalho que a década dos anos de 1960 representou o auge da carreira de Moacir Santos aqui no Brasil.

---

<sup>14</sup> [Moacir Santos | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](https://enciclopedia.itaucultural.org.br) acessado em 17/11/2023.

Esse período, década dos anos 1960, foi marcante para a carreira de Moacir Santos como educador musical e, segundo Gomes (2009, p.17), nessa intensa atividade de docência teve, entre seus alunos, alguns importantes futuros nomes do movimento da Bossa Nova. Também nessa década, trabalhou em várias gravadoras, produzindo arranjos e conduzindo orquestras, entre as quais a *Copacabana Records*, pela qual foi arranjador de *Elizete interpreta Vinícius*; na *Elenco* fez o arranjo *Vinícius e Odete Lara e Baden Powell Swings With Jimmy Pratt e Você ainda não ouviu nada*, de Sérgio Mendes, todos lançados em 1963.

Segundo Gomes (2009, p. 18), todos esses trabalhos foram importantes tanto para a conformação da singularidade musical de Moacir Santos quanto para a consolidação da Bossa Nova e do Samba *Jazz*. Para o autor, a genialidade de Moacir Santos se expressou por meio de sua linguagem singular na produção de arranjos e orquestrações a partir de temas considerados populares. Essa tendência estética e rítmica o aproximou do movimento do *Cinema Novo*. Na ocasião, compôs as trilhas de *Ganga Zumba* (1964) e *A Grande Cidade* (1966), ambos de Cacá Diegues; *O Santo Módico* (1964) de Sacha Gordine; *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra; *O Beijo* (1965) de Flávio Tambellini; *Seara Vermelha* (1964) de Alberto D'Aversa.

De acordo com França (2007, p. 10) Moacir Santos “trabalhou [...] como arranjador e compositor no rádio, na televisão e no cinema, atividades de onde, em parte, provinha o prestígio que lhe permitiu gravar suas composições originais e lançá-las no mercado fonográfico”. Atuando no limite entre o popular e erudito, circulando por procedimentos e ideias da vanguarda e ligado à indústria fonográfica. Moacir Santos realizou muitas atividades voltadas à produção musical o que lhe rendeu, em 1960, o diploma de Músico do Ano conferido pelo *Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro*.

O disco *Coisas*, considerado a obra fundamental de Moacir Santos veio a público em 1965, sendo este o único disco gravado originalmente no Brasil, pela Forma, gravadora conhecida por sua atuação como divulgadora de artistas outsiders.

Nesse caminho de trilhas para o cinema fez, para o diretor Zygmunt Sulistrowski, a composição e os arranjos do filme *Love in the Pacific* (1965-1967). Do ponto de vista do próprio Moacir Santos essa produção representou um salto de qualidade na sua carreira, pois teve a oportunidade de trabalhar numa produção internacional, que ele considerava de grande porte, afirmou que esse trabalho era “diferente, a música [do filme] é *jazz*, eu tenho satisfação em mostrar” (Pinheiro, 2020, n. p.).

Entre a empolgação e esquecimentos, Moacir Santos recebeu, via Itamaraty, uma passagem para ir ao Estados Unidos da América assistir a pré-estreia do filme, mas o convite não veio e ele usou a passagem assim mesmo. Seguiu para a região de Nova York, mas a

California parecia tão perto e assim, como havia feito por longos anos da sua vida, partiu e por lá ficou até sua morte em 2006. Nesse período exerceu intensa atividade na produção de trilhas musicais para vários filmes estadunidense, nem sempre bem aceitos por tratarem-se filmes eróticos, como é o caso do *Jungle Erotic: a happening in African* (1970) de Z. Sulistrowski e mais tarde fez a trilha de *Final Justice* (1985) de Gleydon Clark. Havia também especulações de que ele trabalhou como *ghostwriter* em séries televisivas estadunidense<sup>15</sup> (Dias, 2010; Vicente, 2012; Pinheiro, 2020).

É possível notar que as trilhas sonoras produzidas por Moacir Santos tratavam de questões sociais, na sua maioria, próximas àquelas experimentadas por ele ao longo de sua trajetória: fome, cangaço, armas, religiosidade, relações de poder, subalternidade, discriminação, resistência, canções populares de tradição oral, andanças, buscas existências, mas principalmente as questões da africanidade ou da pertença étnica, esta última pôde ser observada na estrutura das composições para os filmes. Ele apresenta nessas composições diversos planos sonoros plenamente combinados com as temáticas dos filmes, além de agregar silêncios, às vezes longos, que dão sentido poético e agregam valor à narrativa. Um silêncio que contribuiu para aumentar a autenticidade da narrativa, sem a necessidade de abandonar a música, os ruídos, as cantorias (Bonetti, 2020).

Aos poucos Moacir Santos estabeleceu novos contatos e relações de amizade de grande importância para a sua carreira na California. Entre as quais com Horace Silver, que o apresentou ao diretor artístico da *Blue Note Records*. Lançou a partir desse selo três álbuns: *Maestro* (1972) indicado ao *Grammy Award*; *Saudade* (1974) no qual assina nove dos dez arranjos do disco, além dos vocais e da execução do saxofone alto em duas faixas; *Carnival of the Spirits* (1975) nesse disco apresenta seis músicas inéditas, assina o arranjo de duas faixas e, *Opus 3 - n°1*, pelo selo *Discovery Records*. Moacir Santos considerou esse último o disco que efetivamente foi compreendido pelo público estadunidense e em várias oportunidades elogiou a parceria com Yanna Cotti que, segundo ele, “conferiu cidadania americana às suas músicas”.

Segundo Gomes (2008, p.25) “Moacir Santos, aos 52 anos, afirma para si mesmo a identidade musical de seu trabalho”. Nos discos *Maestro*, *Saudade*, *Carnival of the Spirits*, apresentou importante diversificação instrumental, incluiu contrabaixo e piano elétricos e órgão, deixou certa margem para improvisos e intensificou a presença do *Funk* como característica marcante dos novos trabalhos.

Na California manteve intensa atividade como professor, tanto que se associou ao *Music Teachers Association of California* – MTAC, sendo a atividade docente, nesse período,

---

<sup>15</sup> Sobre essa questão ver Bonetti (2010).

a renda básica e fixa que garantiu o sustendo familiar. Trabalhou na escola *New Music Studio* da abertura em 1974 até o fechamento em 1984. Ao longo desse período, conheceu e firmou amizade e parceria com vários músicos californianos que também o admiravam, o respeitavam e o reconheciam como músico e compositor cuja arte complexa se expressa por meio músicas que associam:

[...] elementos extramusicais, [...] em que os sons se relacionam a situações vividas, cores, imagens, formas e espaços, encontra paralelo, na tradição da música ocidental, nos conceitos de música descritiva e de música programática, ‘poéticas nas quais está contida a participação de um imaginário visual que foi intencionalmente composto e que, sem ele, sua fruição não se completa’ (Caznok, 2009 apud Dias, 2010, p.129).

A rede de relações sociais e profissionais conquistadas por Moacir Santos ao longo de sua trajetória foram especialmente importantes para a constituição da “pessoa extraordinária” que se tornou, de modo que seu trabalho, especialmente como educador musical de uma geração inovadora da música popular brasileira o imortalizou nesse cenário. Apesar do hiato entre o Moacir Santos dos anos 1960 e o Moacir Santos *Ouro Negro*, uma das muitas homenagens que recebeu no século XXI, tornou-se referência musical no Brasil para um número importante de músicos que se somam desde os anos 1990 até 2023 (Dias, p. 138, 2018).

As lições deixadas por Moacir Santos, documentadas em alguns casos, transformadas em fonte de pesquisa em outros, contribuem com o objetivo inicial de encontrar a inter-relação entre a trajetória musical e profissional de Moacir Santos e sua abordagem pedagógico-musical como educador musical. E posteriormente buscar bases para criar uma metodologia de ensino de música que contemple tanto a formalidade exigida para execução dos instrumentos quanto a riqueza da diversificada rítmica da música popular brasileira, considerando entre outros o atual estágio virtualização<sup>16</sup> dos instrumentos e os impactos dessa virtualização na produção musical.

E é nesse sentido que estabelecer um elo entre os conhecimentos criativos e técnicos deixados por Moacir Santos, a prática educativa, a formação, as atividades docentes com os programas e atividades de ensino e aprendizagem praticadas nas escolas de educação básica responsáveis pela educação musical escolar pode vir a ser um caminho para elevar a qualidade no processo de ensino-aprendizagem nas escolas.

---

<sup>16</sup> Virtualização de instrumentos refere-se à criação de instrumentos musicais digitais que simulam os sons e as funcionalidades dos instrumentos acústicos ou eletrônicos sólidos.

Do que fui capaz de apreender sobre Moacir Santos, reafirmo que ele se fez *griots* ao longo de sua trajetória de vida. Resistiu a misérias de toda natureza, resistiu a violência, resistiu as limitações pessoais e regionais. Com a sua atitude “antropofágica”<sup>17</sup>, que o aproxima de alguns mitos fundadores africanos como o de *Exu Devorador*<sup>18</sup>, que devora tudo, regurgita e devolve tudo ao mundo em quantidade e qualidade ainda não experimentada entre os viventes da terra, Moacir Santos se revelou, por meio de suas composições, “devorador dos sons, dos instrumentos”, buscando a perfeição, aquela que se alcança quando o ponto final é sempre o ponto de partida.

---

<sup>17</sup> A década de 1920 marcou a história da arte no Brasil. Em 1922, a semana da Arte Moderna, em São Paulo, abalou as estruturas e as convenções artísticas da época, culminando com o Movimento Antropofágico liderado por Oswald de Andrade cuja ideia nuclear era a de “engolir” tudo o que estivesse ao alcance, promovendo a catarse, libertando a arte. (Andrade, Oswald. Manifesto Antropófago e outros textos. 1928). Ainda sobre essa questão, é importante ressaltar que os modernistas observavam nesse período os rituais dos povos originários, dentre eles, os Tupinambás que mantinham rituais canibalísticos após a morte de um ente do grupo, como forma de expressar admiração e respeito e com a intenção de que os conhecimentos guardados naquele corpo não se perdessem na outra margem da vida (Fernandes, F. Organização Social dos Tupinambás. São Paulo: Progresso, 1970).

<sup>18</sup> Segundo Dravet, (2018), “Um dizer do universo afro-brasileiro afirma: ‘Exu é tudo e está em tudo’. É que ele, ao nascer, comeu todos os seres vivos que encontrou no caminho. Em seguida, vomitou-os, preenchidos de seu emi, a força divina que sai pela boca, está [...] no canto, na fala. Esse é o princípio da manifestação relacional e interdependente. Exu, enquanto manifestação dos dois princípios divinos, o masculino e o feminino (Filho de Orunmilá e Yemanjá), é o terceiro elemento, o elemento expansivo manifesto, ou, o filho. O número três, número de Exu (portador do tridente) pode, portanto, ser lido no sentido – familiar porque cristão – da Trindade (Pai, Mãe, Filho). De fato, Exu é Bambogira, manifestação feminina (que possivelmente deu origem ao termo Pombagira), Orixá que se manifesta gargalhando e girando, princípio feminino da manifestação divina entre e dentro dos seres, cujo principal atributo manifesto é o da geração (o ventre). Mas Exu é também o dono do ogô, o falo sagrado cuja força fecundadora e criadora é animada pelo movimento dinâmico próprio a Exu. Por fim, Exu é a criança travessa – um ser próximo ao Saci Pererê – que toma a forma de um torvelinho, aparece nas encruzilhadas e se esconde nos bambuzais. (Dravet, 2018).

### 3 EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL – AS PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS DE MOACIR SANTOS

*Sem a música a vida seria um erro (Nietzsche, 1888)*

Para Nietzsche (2006), a música tem poder de iniciar a vida, a felicidade, a filosofia, a música são para o autor o próprio gozo, o prazer, a liberdade do espírito, as asas do pensamento. Estas impressões verbalizadas por Nietzsche aproximam muito Moacir Santos do filósofo. Ainda nesse mesmo sentido Correa Junior e colaboradores (2023, p.4), observaram em seus estudos que “[...] para cada período histórico, para cada sociedade existe um significado para música, praticamente todas as culturas do mundo possuem algo que reconhecem e definem como música”.

Sabe-se também que todas as culturas de alguma forma e de acordo com as suas tradições educa musicalmente as novas gerações, seja por meio da transmissão oral, seja por meio de um programa mais formal. Assim, é possível dizer que tanto a educação formal quanto a informal objetivam manter coesão do grupo social, estabelecer diferenciação social, status, poder, elevação espiritual, valorização humana, exaltação de sentimentos, expressão artística, liberdade poética, mas também fidelidade a um líder e mais recentemente a massificação do ouvinte por meio da ação da indústria cultural<sup>19</sup>.

Do ponto de vista da história oficial, a educação de modo geral e a educação musical em especial, no Brasil, esteve diretamente vinculada à chegada dos portugueses (séc. XVI), tendo como um dos modelos educativos a Companhia de Jesus, responsável pela educação em terra *brasilis* por cerca de 210 anos. Esses, por sua vez, utilizavam de práticas musicais religiosas com o objetivo de catequização de indígenas à religião cristã católica. Como estratégia, traduziram canções e hinos católicos para a língua tupi. A conversão dos indígenas não alcançou o sucesso esperado, contudo, os Jesuítas moldaram costumes, introduziram o seu modelo curricular, e o processo pedagógico, determinando o que estudar na colônia (Maciel; Shigunov Neto, 2008, p. 178).

Segundo Jesus (2016) os Jesuítas ou Inacianos estabeleceram no Brasil um padrão cultural que, por séculos, beneficiou o processo econômico escravocrata e uma política interna de favorecimentos pessoais de interesse privado. A educação musical permaneceu ligada aos interesses da Igreja Católica, com raras exceções, quando voltadas para a formação mais profissional e somente para as elites da colônia (Jesus, 2016, p. 79).

---

<sup>19</sup> Sobre a questão Indústria Cultural (Adorno, 2009).

Somente em meados do século XVIII, por meio da intervenção do Marques de Pombal, houve a tentativa de expulsão física e intelectual dos Jesuítas e dos padrões culturais projetados por eles por meio da educação. Segundo Maciel e Shigunov Neto (2008, p. 180), o projeto educacional jesuítico para o Brasil era mais do que apenas um trabalho de catequização, eles tinham em mente um projeto de transformação social, pois pretendiam uma mudança cultural radical para os indígenas, ou seja, de construir um homem e de alguma forma incorporá-lo ao mundo burguês que se afirmava.

De acordo com Azevedo (Apud Castro e Siqueira, 2008, p.174), se faz necessário especificar os distintos momentos de atuação dos inicianos no Brasil, nesse sentido observou:

[...] a atuação jesuítica na colônia brasileira pode ser dividida em duas fases distintas: a primeira fase, considerando-se o primeiro século de atuação dos padres jesuítas, foi a de adaptação e construção de seu trabalho de catequese e conversão do índio (sic) aos costumes dos brancos; já a segunda fase, o segundo século de atuação dos jesuítas, foi de grande desenvolvimento e extensão do sistema educacional implantado no primeiro período (Castro e Siqueira, 2008).

Os Jesuítas atuaram em todas as regiões do Brasil a partir do método conhecido como *Ratio Studiorum*<sup>20</sup>. O plano de trabalho consistia em duas fases: na primeira fase estavam os estudos elementares e era constituída pelo aprendizado de português, doutrina cristã e a escola de ler e escrever. A segunda fase, de caráter opcional, o ensino de canto orfeônico e de música instrumental e uma bifurcação, ou aprendizado profissional e agrícola ou aula de gramática e estudos na Europa (Ribeiro, 1992, p. 21-2).

Uma das “estratégias adotadas pelos Jesuítas foi a de utilizar elementos da própria cultura indígena, como seus cantos, instrumentos musicais e língua” e, entre uma adaptação e outra, “os jesuítas trouxeram a música simples e singela, linhas puras do cantochão, cujos acentos comoveram os indígenas, que desde a primeira missa, deixaram-se enlevar por tais melodias” (Amato, 2006 *apud* Castro e Siqueira, 2021, p. 81). Esse movimento cuidadoso dos Jesuítas para a execução do projeto educacional que se propuseram a desenvolver, permitiu à Companhia de Jesus estabelecer uma grande rede de instituições de ensino pelo Brasil, configurando o modelo educacional fundado na transferência de renda e de responsabilidade do Estado para instituições privadas de ensino.

---

<sup>20</sup> Numa tradução livre *Ratio* significa razão, de racionalidade e *Studiorum*, estudos. O método *Ratio Studiorum* consistia em estabelecer regras, normas e certa disciplina para um programa de estudos voltado a um certo objetivo – prático ou teórico. Assim, o *Ratio Studiorum* constitui-se em um programa de formação humana que, embora voltado para uma elevação qualitativa da espiritualidade não descuidou das discussões pré-científicas que dominavam aquele período histórico. (Piero, 2008).



Ainda de acordo com os estudos realizados por Castro e Siqueira (2021, p. 82), as práticas musicais dos Jesuítas instalados no Brasil não deixaram muitos registros materiais, como partituras, instrumentos, representações iconográficas, mesmo assim, dominaram essa cena até 1808, data que marcou a mudança da corte para o Rio de Janeiro. A família Real trouxe consigo a Capela Real que executava música clássica europeia com objetivos distintos dos objetivos religiosos.

É importante lembrar que o século XIX foi marcado por intensas transformações, do ponto de vista econômico, da produção da vida material, notadamente por meio da industrialização, da mudança nos padrões das relações sociais e da cultura principalmente. Nas distintas manifestações das artes houve a transição do Classicismo para o Romantismo, inclusive na música, expressando as incertezas, os traumas humanos, a descontinuidade, a subjetividade. Com o Romantismo as orquestras se expandiram e número de músicos e de instrumentos aumentou. Soma-se a essas características a importância que os românticos deram ao elemento nacional, ancorando nos arranjos e elementos que de algum modo marcavam o pertencimento nacional (Pontes, 2023)<sup>21</sup>.

Nesse processo de transição, a arte vai aos poucos se afastando dos ambientes palacianos e se aproximando da população, dos salões burgueses e das ruas. Aqui no Brasil, a permanência da corte contribuiu muito para o desenvolvimento artístico e cultural, contudo, o retorno de Dom João VI, em 1821, para Portugal e a permanência do Príncipe Regente que pouco tempo depois se tornaria Dom Pedro I promoveu certa regressão nos projetos para a educação musical da população, uma vez que nesse primeiro reinado o Brasil se envolveu em conflitos regionais de domínio de terras e as políticas públicas para educação dos brasileiros ficou em segundo plano. A partir de 1831 o país passa pelo Período Regencial, aguardando a maioria de D. Pedro II. Em 1840, com apenas quinze anos, Pedro II assume o reinado e uma série de mudanças, do ponto de vista da educação, foram observadas (Queiroz, s/d)<sup>22</sup>.

O principal objetivo do Segundo Reinado era a premente necessidade de criar um Estado-Nação. Para tanto, tomou como modelo a civilização europeia, mas agregando elementos e valores dos trópicos. Construir a nação brasileira, edificada a partir da coroa e do Estado se tornou a “missão” do Segundo Reinado. Nesse sentido, o governo empreendeu esforços para a criação, implantação e implementação de várias instituições organizativas, estruturais, educativas e culturais (Augusto, 2010).

---

<sup>21</sup> Pontes, Márcio M. [Períodos musicais: barroco, clássico e romântico \(sabra.org.br\)](http://sabra.org.br)

<sup>22</sup> Queiroz, Túlio. Brasil Império, [s/d.]. Disponível em [Brasil Império: início, fases, declínio e fim - Mundo Educação \(uol.com.br\)](http://uol.com.br). Acessado em 08/12/2023.

Destacam-se, entre essas instituições, a criação do Instituto Histórico Geográfico (1838), hoje o IBGE; criação do Museu Nacional (1842), do Colégio D. Pedro II (1837) e a Imperial Academia de Bellas Artes (1842). E é nesse momento que foram estabelecidos os lugares de atuação da música nesse processo de criação da identidade nacional. Nota-se que essa questão será reposta após a Proclamação da República e no início do século XX, especialmente, trazendo implicações diretas nas artes, questão que esteve presente ao longo da formação de Moacir Santos, como vimos no capítulo anterior.

Naquela época houve a reorganização da Orquestra da Capela Imperial (1843) que retomou as temporadas de óperas (1844) e a inauguração do Conservatório de Música (1848) (Augusto, 2010, p. 68). Essas instituições, como parte do empenho do Governo para civilizar o povo e amalgamar uma Nação, manifestaram a necessidade de oficializar o ensino de música. De acordo com Pechman (2002, p.31), o Ministério dos Negócios do Império indicou, desde 1833, o quão importante seria a Escola de Bellas Artes criar uma aula de música, “onde o talento dos brasileiros, tão propenso às Belas-artes, possa também, nesse ramo, desenvolver-se e aperfeiçoar-se.”

No mesmo ano, Francisco Manuel da Silva reuniu um grupo de músicos para criar a Sociedade Beneficente de Música, ou a Sociedade de Música e, entre as funções que se auto atribuíram, se propuseram a criar conservatórios pelas cidades, começando pela corte. Para tanto, o grupo requereu do governo a concessão dos recursos acumulados via as loterias controladas pelo Estado, por um período de pelo menos oito anos. Pedido concedido, mas que só foi viabilizado quinze anos depois.

Augusto (2010, p. 70), observou que o discurso proferido por Francisco Manuel da Silva, em 1848, por ocasião da inauguração do Conservatório, estabeleceu a “ligação direta entre música e nação”. Reafirmou também, que arte em sua totalidade e a música em particular, carrega, por natureza, uma essência moral detentora de quesitos especiais para a constituição de uma nação forte, de cidadãos felizes e de gosto mais refinado. Entretanto, a relação amistosa entre a Sociedade de Música, seus membros e o Governo não duraram muito, uma vez que o repasse das verbas não era regular e as reclamações dos dirigentes eram públicas, provocando reação do Governo.

Em 1854, a Reforma Pedreira, que reorganizou a instrução pública, decidiu incorporar os conservatórios à Academia de Bellas Artes, acrescentando “a música ao quadro de especialidades existentes [...] nesta instituição.” Essa incorporação modificou a finalidade original do conservatório, que era a de formar artistas para o culto e o teatro, e que passou a ser um espaço público aberto para todos os que quisessem se dedicar ao estudo da música. Augusto (2010, p. 74-5), a partir de seus estudos sobre o Conservatório de Música no Império,

observou que àquela época, apesar de estar em funcionamento há mais de uma década, sua organização ainda era embrionária, uma vez que somente a partir do novo formato é que passou a “ter aulas de Canto, Regras de acompanhar, Instrumento de sopro (clarinete e flauta) e Instrumentos de corda (rabeça e violoncelo). Estas vieram a agregar-se às aulas de Rudimentos de música, Solfejo e Noções Gerais de Canto.”

A segunda metade do século XIX, apesar da continuidade do Império e da permanência do regime escravista como base econômica, há uma significativa mudança no ordenamento social e nas formas de marcar a distinção entre as classes sociais e às vezes elementos distintivos entre os membros de uma categoria de trabalho. Na música, ainda durante Segundo Reinado, a distinção entre a posição ocupada por um artista já se fazia perceptível. Ao longo do desenvolvimento das relações capitalistas e dos modos burgueses de viver, essa diferenciação, no que diz respeito à posição que cada um ocupa, ganha novos contornos, mas a hierarquização das funções na cena artística será delineada com mais precisão ao longo do século XX.<sup>23</sup>

Ainda a partir das observações de Augusto (2010, p. 79-80), o Conservatório de Música vai ganhando corpo e, a partir do ano 1870 é, enfim, formulado o Estatuto próprio para o Conservatório, decretado efetivamente em 1881 e expressando as divergências entre os interesses do governo imperial e os interesses dos professores. O governo queria e assim manteve, o Conservatório como uma instituição puramente pedagógica para a população que se interessasse por música, os professores tinham a intenção de que o Conservatório se tornasse uma instituição modelar para o ensino e difusão da música. Por meio do Estatuto o governo aumenta sua ingerência sobre a atuação do professor, regularizou a contratação para preenchimento de vagas através de concurso, passou a controlar a frequência às aulas e manteve controle sobre os bons modos com os colegas e demais funcionários do Conservatório e da Escola de Bellas Artes.

O Estatuto também estabelece normas rígidas de comportamento e disciplina para os estudantes e fixa regras para exames, concursos, prêmios e admissão. Nesse quesito passou a exigir que o interessado em ingressar no Conservatório comprovasse, por meio de exame, que sabia ler, escrever e contar. Deveriam também comprovar que haviam sido vacinados entre

---

<sup>23</sup> É importante ressaltar aqui que, de meados para o fim do século XIX, o projeto burguês capitalista para a organização da sociedade já se apresentava em sua forma dominante. Nota-se nesse período, que as fronteiras entre as distintas áreas do trabalho, do conhecimento não tinham alcançado a sua forma máxima de especializações, mas já se delineavam e isso também era perceptível no meio artístico, tanto assim que já se estabelecia visível distinção entre o artista – os que se dedicam às Belas artes e os artífices – mais dedicado às artes mecânicas. Na música essa distinção era mais difícil, contudo, mesmo que lentamente não escapou às distinções. O compositor, por exemplo, representado na figura do Mestre da Música, passou a atuar também como regente com a tarefa de organizar o repertório disponível, ensaiar a orquestra e deixá-la pronta para apresentação (Requião, 2016, p. 250).

outras exigências documentais. De acordo com Augusto (2010, p.87), os alunos matriculados no Conservatório eram, em sua maioria, moças pobres e jovens vindos de Asilos de Menores Desvalidos. Para as meninas era mais conveniente aulas de canto e piano e para os meninos os metais, ou canto se tivessem essa habilidade. O autor observou que o número de estudantes ausentes durante o exame final era muito maior do que o número de estudantes que frequentavam o conservatório ao longo do ano.

Essas questões tratadas por Augusto (2010), a respeito do Conservatório de música no Rio de Janeiro pôde ser observado também na constituição das escolas de música de outras regiões do país, mas algumas delas permaneciam sob a orientação da Igreja e não do governo.

De qualquer maneira, todos os esforços do Governo Imperial para manter sob o seu domínio as questões referentes ao ensino de música rapidamente se tornaram obsoletos, uma vez que a radical mudança nas relações políticas, econômicas e sociais já estavam instaladas no Brasil, observadas por meio do movimento abolicionista, do movimento pela proclamação da república, pelo crescimento industrial, notadamente por meio da indústria do café e do chá, por meio das discussões e debates político-ideológico que envolvia desde as discussões sobre o nacional e global, sobre o liberalismo e o comunismo, sobre a grande indústria e a produção em massa das mercadorias e a grande circulação dessas mercadorias, inclusive de partituras, sobre as distintas interpretações sobre o Brasil e o seu potencial de nacionalidade. As cidades crescem, o trabalho se faz livre, o povo preto foi excluído do projeto nacional e no lugar deles foi incluído o estrangeiro migrante (Ianni,2002). Todos esses elementos da dinâmica social se fizeram presentes na formação de Moacir Santos e com mais intensidade estiveram presentes em suas composições e arranjos.

Percebe-se, por meio dessa contextualização histórica sobre o ensino de música, do Período Colonial até a queda da Segunda Regência Imperial, que não havia uma discussão mais organizada e sistemática sobre a educação das crianças e da juventude. Parecia mais uma disputa de poder do que efetivamente um interesse sobre o caminho a ser seguido no futuro, mesmo quando o debate e as ações estavam voltados à construção de uma identidade nacional, haja vista que tanto os governos da colônia quanto do império projetavam essa identidade espelhando-se na estética europeia. De acordo com Correa Junior e colaboradores (2023, p. 17):

[...] a discussão sobre só volta a acontecer em 1890, por meio do Decreto nº143, [...] que cria o Instituto Nacional de Música, [...] que não direciona a norma para a aprendizagem musical na Educação Básica, contudo é um marco na história da música no Brasil. [De acordo com o Decreto], 'Art.1º: O Instituto Nacional de Música destina-se ao ensino completo da música a nacionais e estrangeiros de ambos os sexos. Art.2º: O ensino divide-se em cinco secções, a saber: I. Secção elementar [...]; II. Secção vocal [...]; III. Secção instrumental [...]; IV. Secção

preparatória e complementar de composição [...]; V. Secção litteraria – Curso de história e esthetica da música.” (Brasil, 1930, p.1 *apud* Correa Junior *et. all*).

Apesar da importância histórica dessa decisão governamental a educação musical manteve, de acordo com Correa Junior e colaboradores. (2023), um caráter elitista em relação aos candidatos. Além dos requisitos já conhecidos, a partir do novo decreto, deveriam os candidatos apresentar conhecimento da língua francesa e italiana, para as aulas de canto e, nas aulas de instrumentos, além da técnica no instrumento de estudo, era necessário comprovar formação literária comprovada. Também no ano de 1890, por meio do Decreto nº 981, foi regulamentada a instrução escolar, ensino primário e secundário, que apresentou uma abordagem muito técnica da música. Ainda de acordo com os estudos realizados pelos autores anteriormente citados, o ensino foi direcionado para a aprendizagem do solfejo, propagação do som, escala musical entre outros elementos técnicos. Correa Junior e colaboradores (2023) observaram também, que a prática do canto coral, que marcou o início do canto orfeônico no Brasil, apresentou diversas nuances e objetivos e, mais tarde, tornou-se a nova ferramenta governamental para a promoção da nacionalidade e construção da identidade nacional.

Sair desse lugar foi a proposta do movimento modernista, dos intelectuais da educação, dos tenentes entre outros movimentos políticos – da direita, com os integralistas, de cunho conservador e reacionário e da esquerda, com os comunistas e anarquistas, de cunho libertário – que, na década dos anos 1920, de lugares muito distintos, estabeleceram um norte para a formação das crianças e da juventude, manifestado nos distintos projetos para a educação nacional, incluindo o ensino de música. Embora nenhuma delas tenha sido efetivada, essas propostas trouxeram para o público, para a população, para os representantes políticos, muitos elementos sobre a educação das novas gerações em uma sociedade que buscava saber de si (Ribeiro, 1992).

Assim, pode-se dizer, de acordo com os estudos de Ribeiro (1992), que a instrução escolar no Brasil, ao longo do século XX passou por transformações significativas do ponto de vista da estrutura, funcionamento, organização curricular e principalmente expansão. A autora divide essas mudanças em períodos que vão desde a Proclamação da República até 1968 com a ascensão do governo militar de base ditatorial. Sobre esse espaço de tempo, a autora afirma que todas as decisões governamentais sobre educação tiveram suas bases nas questões econômicas, uma vez que por um lado era notório o desenvolvimento industrial do Brasil, mesmo considerando os distintos modelos de crescimento econômico adotado em cada uma das fases que ela analisou, mas que sempre houve um descompasso entre o avanço observado em relação ao desenvolvimento industrial e tecnológico e o avanço da escolarização da maioria da população.

É nesse sentido que Ribeiro (1992), observou que as inúmeras reformas educacionais implementadas nos anos 1920, por todo o país, quase todas fundamentadas nas concepções pedagógicas da Escola Nova, não encontraram suporte para a efetivação no chão das escolas. Elas mal existiam, os professores ou professoras não tinham, até então, recebido formação adequada para assumirem uma postura mais progressista, menos diretiva frente as experiências dos estudantes.

Somaram-se a estes desafios a grande distinção ou diferença entre a origem social dos professores e dos estudantes, e, sobretudo o desconhecimento, por parte da intelectualidade brasileira, sobre o Brasil profundo, sobre o Brasil distante do litoral e das grandes cidades.

Nesse período, além das instabilidades internacionais que deram origem a segunda Guerra Mundial, ao medo da elite dominante em relação à organização internacional dos trabalhadores, situações que se refletiram aqui no Brasil, somou-se a agitada Era Vargas. Em 1930 ocorreu a ascensão ao poder o grupo liderado por Getúlio Vargas, criando um regime governamental chamado de provisório que durou até 1934, tirando do poder a oligarquia paulista e mineira por um certo tempo. Por sua vez, a oligarquia paulista, em 1932, promove um movimento insurgente exigindo a promulgação da nova constituição, derrotados, aguardaram até 1934 a nova Constituição. Mas, em 1935, Getúlio Vargas – GV, com apoio dos fascistas-integralistas e por meio de um decreto, impõe a Lei de Segurança Nacional, fechando todas as instituições e partidos políticos contrários às decisões governamentais. Nessa mesma direção, em 1937 GV dá um Golpe de Estado no próprio grupo e assume o poder de forma centralizada e ditatorial até 1945, quando foi obrigado a renunciar. GV volta ao poder em 1951 a partir de um processo eleitoral, mas as crescentes pressões sofridas durante esse mandato o levam ao suicídio em 1954 (Ribeiro, 1992).

É importante ressaltar que é no período GV que a Educação Nacional ganhou, segundo Oliveira e Castanha (2023, p. 2), protagonismo de Estado. Em 1930, foi criado o Ministério da Educação e da Saúde Pública, assumido por Francisco Campos, que já no ano seguinte, reformou a educação e, por meio dela, criou o Conselho Nacional de Educação e estruturou o Sistema Educacional Nacional, que determinou o currículo em séries e estabeleceu a obrigatoriedade da frequência. Regularizou também o Ensino Superior com o regime universitário, organizou o Ensino Secundário e o Comercial, além de reconhecer algumas profissões por meio da diplomação.

Naquele mesmo ano, Villa-Lobos buscou formas de se aproximar dos membros do Governo Provisório, para tanto, a exemplo de outros compositores que promoviam debates públicos sobre a decadência da prática e da vida musical no Brasil, publicou um texto, em forma de entrevista, por meio da qual afirmou que:

[...] a arte é um poderoso fator revolucionário [e ainda apontou] que entre os escolhidos para dar continuidade à revolução haveria um que certamente seria capaz de enfrentar corajosamente os problemas do encaminhamento da arte brasileira. [Que] a revolução, trazendo à tona tudo o que necessita remodelação urgente, não deixará, estou certo, de considerar os aspectos da educação artística do brasileiro. (Villa-Lobos apud Silva, 2013, p. 2).

Silva (2013, p.3), observou, em seus estudos, que Villa-Lobos mostrou-se inquieto com relação à música brasileira, principalmente a popular e folclórica, que aos seus olhos parecia que passava por um processo de standardização, observou que existia um certo mal-estar com relação às produções e ao tipo de música veiculada nas rádios. Gallet, por exemplo, afirmou em suas publicações midiáticas, que seria “indispensável o apoio dos governos para zelar pela conservação do gosto de arte intuitivo dos brasileiros”. [que seria necessário] desenvolver o gosto pela música coletiva, desde as escolas primárias até a fundação de corais, o melhor meio de formação musical”. Por sua vez, Villa-Lobos, em sua passagem pela Europa alguns anos antes, já havia se encantado com o Canto Coral, por tratar-se de um recurso que permitia o estudo coletivo da música e tinha impactos positivos na educação da juventude, principalmente no que diz respeito à formação moral e cívica (Silva, 2013, p.3).

Villa-Lobos tanto fez que em 1932 foi convidado para ser diretor de música e canto orfeônico do Departamento de Instrução Pública, ao mesmo tempo que o Instituto Nacional de Música (atual escola de Música da UFRJ) criava um Curso Popular de Música. No governo, Villa-Lobos escolheu como objetivo prioritário e quase único, o canto orfeônico em detrimento de todas as outras questões educativas e formativas na música. Essa escolha no interior de um governo centralizador possibilitou desdobramentos práticos e imediatos, expressos em grandes manifestações públicas. O canto orfeônico serviu para alimentar grandes concentrações cívicas e para propagar a prática musical nas escolas (Silva, 2013, p.3).

Tanto assim que a o Decreto nº 21241/32, que consolidou a organização do ensino secundário, reforçou a ideia do canto orfeônico. Já o Decreto nº 24794/34, passou a considerar o Canto Orfeônico como meio de renovação e de formação moral e intelectual, como estratégia mais eficaz de desenvolver sentimentos patrióticos no povo. E, por meio do Decreto 4993/42, institui-se o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico com o objetivo de formar professores dos “ensinos primário e secundário e dos demais assuntos referentes à proposta encabeçada por Villa-Lobos: ‘Compete ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico: a) formar os candidatos ao magistério do canto orfeônico [...] realizar pesquisas visando à restauração ou revivescência das obras de música patriótica.’” (Brasil, 1932; 1934; 1942 *apud* Correa Junior *et. all.*, 2023, p. 19).

Em 1934, Gustavo Capanema assumiu a pasta e no primeiro momento da sua atuação direcionou esforços da pasta para a área das artes, pois ele era bastante envolvido com o movimento modernista. A proposta fundamentava-se na importância da construção da identidade nacional e, segundo seu entendimento, a educação e a arte eram os caminhos mais seguros para moldar essa identidade nacional. Com esse intuito, Capanema se aproximou de muitos artistas das mais distintas esferas culturais, entre eles destacam-se: Mario de Andrade, Carlos Drummond e artistas plásticos, arquitetos reconhecidos nacionalmente (Martins, 2022, p. 17).

Nesse curto período democrático Capanema iniciou, de acordo com Martins (2022), projetos que deram visibilidade às artes e suas conexões com os processos educativos e principalmente com os processos de escolarização. “A nova ordem modernista orientava a articulação da cultura à construção da educação, para que esta fosse forte e eficaz, para tanto, seria necessário a ação do ministério dentro das atividades sociais.”. No período ditatorial, Capanema e seus assessores implementaram muitos projetos educacionais e reforçaram as relações com a arte, embora o mote inicial de construção da brasilidade ganhe, nesse percurso, um caráter mais nacionalista, conservador e reacionário distanciando-se do projeto modernista.

É importante ressaltar que apesar da Era Vargas configurar-se como muito conturbada em função do projeto antidemocrático que se estabeleceu, foi também o período de maior preocupação estatal e governamental já experimentado até então em relação à educação da população. Foi o período que um número significativo de decretos regrou as atividades de ensino, formação, frequência e permanência nas escolas, projetados para a nação e não para regiões em separado ou, como era comum à época, regras instituídas por interesses privados ou religiosos. Foi também o período que o Estado toma para si a responsabilidade e o controle legal das atividades educativas do país (Ribeiro, 1992).

Controle esse que extrapolou várias esferas, inclusive a liberdade de trabalho no interior das instituições de ensino. Mesmo assim, abriu-se, nesse período, as discussões e debates para a elaboração da primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, promulgada somente em 1961, trinta anos após a abertura das discussões sobre a questão. Nesse tempo, apesar de toda efervescência em torno da educação para todos, a distinção entre a educação oferecida para a elite, de caráter universal e para a classe trabalhadora, de caráter profissional, se torna mais evidente e legalizada (Ribeiro, 1992).

Essas discussões, que àquela época impactaram tanto as questões da instrução escolar quanto as de formação musical, estiveram presentes no processo de formação de Moacir Santos. As várias nuances da brasilidade ganharam impulso em vários cantos do país,



especialmente onde a música, as bandas regionais ou mesmo as *big-bands* se faziam presentes e cumpriam a importante função social de educar e disciplinar crianças e jovens e ou levar entretenimento para os rincões sertanejos.

O fim da Segunda Guerra e da Era Vargas marcou o início do processo que pretendia reestabelecer a democracia e as relações democráticas no país. Vargas, em seu retorno à presidência em 1951, se aproxima dos grupos financeiros e industriais, mais ligados ao capital internacional e ao mesmo tempo sinaliza aproximação com as massas ao indicar um sindicalista para o Ministério do Trabalho, João Goulart futuro presidente do país. Depois disso, muito pressionado por todos os setores políticos e econômicos, Vargas suicida, deixa carta ao povo e, de algum modo, estabelece uma crise no país que vai durar longas décadas (Ribeiro, 1992).

De acordo com Correa Junior e colaboradores (2023, p.20), nesse período histórico, especialmente a partir da década dos anos 1960, foi possível perceber uma concepção mais moderna no que se refere à educação musical. Para os autores, o caráter técnico observado em documentos anteriores fora minimizado e as exigências em relação aos estudantes de música voltou-se para preocupações como saber “[...] ler e escrever um número apreciável de matéria musical [e ainda que] a educação musical deve ocupar um lugar de relevo nos currículos das escolas dos 3 graus de ensino [...]” (Brasil, 1961 apud Correa Junior et.all. 2023, p.21). Esse período foi marcado pelo tumultuado governo de Juscelino Kubitschek que apresentou um programa de governo disposto a fazer o Brasil progredir 50 anos em 5. Muitas coisas mudaram, mas a educação não foi uma delas.

Observou-se, a despeito de toda legislação produzida, que o processo de ensino-aprendizagem de música nas escolas restringiu-se a algumas instituições isoladas, pouco alterando as práticas escolares. Isso deveu-se, do ponto de vista de Fonterrada (2008, p.214), à forte influência política observada nos anos anteriores. Segundo a autora, “Getúlio Vargas, soubera, sem dúvida, compreender o poder da música para arregimentar massas e uni-las numa só marcação de tempo e tirava partido disso; Villa-Lobos, por sua vez, via aí a oportunidade de fazer o Brasil todo cantar.” Nas escolas, a partir dos anos 1960, não se fez perceptível mudanças profundas em relação à proposta anterior no que diz respeito ao ensino. Mas, fora das escolas, percebeu-se um movimento crescente de músicos brasileiros e estrangeiros aqui estabelecidos interessados pela educação musical arte-educação.

Fonterrada (2008, p.215) cita vários nomes de músicos e compositores envolvidos no projeto de desenvolvimento da educação musical do Brasil. Ainda segundo a autora, esses educadores musicais eram herdeiros dos educadores musicais europeus, entre os quais destacou: Edgar Willems, Jacques Dalcroze, Carl Orff e Zoltán Kodály, responsáveis por

revolucionarem o ensino e a aprendizagem musical por meio de objetivos e procedimentos metodológicos que desvincularam a aula de música do ensino tecnicista de instrumento, incentivando a prática musical, o uso do corpo e a ênfase no desenvolvimento da percepção auditiva.

Ainda sobre a apresentação de novos procedimentos para o ensino moderno da música, Fonterrada (2008) dedicou especial atenção para Hans Koellereutter, personagem que já citado anteriormente por tratar-se de professor, amigo e colega de trabalho de Moacir Santos.

De acordo com a autora, Koellereutter chegou ao Brasil em 1937 e com ele vieram não apenas os novos procedimentos para o ensino da música, mas principalmente “[...] ideias frescas, que refletiam a nova postura diante da arte contemporânea e abriu um campo voltado à pesquisa e à experiência [...]. Koellereutter assim declarou o trabalho que realizava:

[...] A ideia surgiu do desejo de servir o país que tão generosamente me acolheu, contribuindo para o desenvolvimento da cultura musical brasileira, trazendo um máximo de informação cultural e difundindo e divulgando obras aqui desconhecidas ou pouco conhecidas. (Koellereutter *apud* Fonterrada, 2008, p. 216).

Para Fonterrada (2008), embora Koellereutter não tenha alcançado um grande público do ponto de vista da formação dos educadores, qualitativamente, a percepção dele, músico, compositor, instrumentista, educador, anteviu, entre outras questões, a importância da música popular na e para a cultura brasileira. Ele congregou ao seu redor muitos alunos e entendeu que as mudanças paradigmáticas em várias esferas das relações sociais influenciariam a maneira de encarar a educação musical e a forma de questionar seu valor (Fonterrada, 2008, p. 216-7).

Moacir Santos, nos anos 1950 estudou com Koellereutter, de quem se tornou assistente. Entre as memórias desse período, Moacir Santos, pontuou sobre o rigor dos ensinamentos, pautados no máximo respeito aos estudantes, o que certamente teve grande impacto no professor/educador que viria a ser. Esse trânsito, entre ser aluno/assistente deu a Moacir Santos um grande destaque entre aqueles que buscavam, nos anos 1960, uma educação musical fundada em bases modernas ao mesmo tempo que se mostrasse superior e completa do ponto de vista do aproveitamento de todos os elementos e características do repertório popular e folclórico, já àquela época, registrados por meio de pesquisas e experiências ou mesmo vivências, a exemplo de Guerra-Peixe.

É assim que Moacir Santos se tornou um dos educadores musicais mais procurados. Baden Powell assim declarou sobre o processo de ensino de seu mestre:

Todos os músicos profissionais naquela época iam estudar música com ele. Era um professor sensacional, meio metafísico, explicava harmonia, os intervalos entre as notas, as dissonâncias, usando como exemplo as estrelas. Fui estudar com ele essas sabedorias, ficamos amigos [...] (Baden Powell apud Dias, 2010, p. 74).

Figuraram também entre os alunos de Moacir Santos: João Donato, Paulo Moura, Sérgio Mendes, Nara Leão, Eumir Deodato, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Dori Caymmi, Oscar Castro Neves, Nelson Gonçalves, Pery Ribeiro, Carlos José, as integrantes do Quarteto em Cy, Quartera (integrante do grupo Os Cariocas), Luiz Claudio de Castro, os instrumentistas Paulo Moura, Darcy da Cruz, Mauricio Einhorn, Geraldo Vespar, Chiquito Braga, Elias Ferreira, Mestre Marçal, Dom Um Romão, Chico Batera, Edmundo Maciel, Julio Barbosa, Raul de Souza, Bola Sete, Taranto Baixista, Dido Gebara, Antônio Cantuária, Carlos Gomide e o casal Airto Moreira e Flora Purim (Gomes, 2008).

Toda uma geração que, sem dúvida, fora fortemente influenciada por uma atuação pedagógica de alta qualidade que não se restringiu aos modismos e soube combinar Afrosambas com os modelos gregos de escala. Soube combinar o rigor necessário para a aprendizagem da música com a sensibilidade necessária para uma composição original e complexa. Talvez, a esfera política dessa época tenha contribuído para essa liberdade pedagógica e principalmente para a produção de composições carregadas de uma experiência particular de vida.

O período Juscelino Kubitschek começou muito tumultuado, mas por volta do ano de 1958 os ajustes, os acordos econômicos e políticos conquistados por ele, deram um certo fôlego libertário ao país, o que permitiu que ele levasse a cabo o seu projeto de 50 anos em 5, e estabeleceu um período real de liberdade política e muito otimismo, gerando um clima de confiança nas possibilidades do país e do povo. Ao mesmo tempo, crescem os movimentos populares voltados para a educação e a arte, entre os quais o *Cinema Novo*, marcado pelo realismo e pelas críticas às injustiças sociais constitutivas da história do Brasil. Moacir Santos, partícipe desse movimento, produziu a trilha sonora de dois filmes desse movimento, qual seja, *Ganga Zumba* (Cacá Diegues) e os *Fuzis* (Ruy Guerra) (Ribeiro, 1992, p. 145).

Além disso, em 1962, já no governo de João Goulart, ocorreu a inauguração da Universidade de Brasília - UnB, com uma proposta moderna e de alto grau de cientificidade e liberdade pedagógica, levadas a cabo por Darcy Ribeiro. Em outra ponta, a partir do Movimento dos Estudantes, naquele mesmo ano, foram criados *Centros Populares de Cultura* – CPC -, *Movimentos de Cultura Popular* – MCP – e o *Movimento de Educação Básica* – MEB.

Entre as questões postas por esses movimentos estava o alto índice de analfabetos entre a população brasileira. Por iniciativa do MCP de Recife, Paulo Freire cria um método de alfabetização, conhecido posteriormente como Método Paulo Freire, com o objetivo de ensinar adultos a ler e escrever em curto espaço de tempo. Assim, da experiência em Angicos que alfabetizou 300 trabalhadores em 45 dias criou-se o Plano Nacional de Alfabetização para alfabetizar 2 milhões de pessoas a partir de 20 mil Círculos de Cultura, por meio dos quais foram difundidos os ideais pedagógicos daquele educador. O projeto foi abandonado quando se deu o golpe militar de 1964 (Ribeiro, 1992, p. 153).

Até 1964, essa efervescência cultural movimentou também os setores conservadores e reacionários, que usando o mote da moralidade, execraram as produções culturais libertárias, as músicas que deram visibilidade à cultura e religiosidade de origem africana e qualquer atividade cultural e social que indicasse para um ideal comunista. Notadamente as críticas mais contundentes estiveram voltadas para as intervenções educacionais e políticas relacionadas à formação dos trabalhadores. Com o intuito de retomar as rédeas da moralidade, da ordem e do progresso, o poder governamental é assumido, por meio de um golpe, pelos militares e, do ponto de vista econômico, abriu-se para o avanço do capital internacional na economia brasileira (Ribeiro, 1992, p.155).

O congresso foi fechado, assim como todos os espaços representativos da democracia e da liberdade, perseguições e prisões de artistas, professores, políticos entre outros foram presos, deportados ou mortos (Ribeiro, 1992, p. 156).

Essa mudança no modelo de governo implicou muito o ensino de música, principalmente o ensino de música nas escolas. De algum modo a música parecia impor uma formação humana e social muito distinta da esperada disciplinação impostas aos currículos escolares dos três graus de ensino. Nesses espaços era mais conveniente aprender a cantar os Hinos representativos da Nação (Correa Junior *et. all.*, 2023, p. 21). Ainda sobre essa questão Sousa e Lourenço (2022), observam:

A partir da ditadura militar a prática musical se tornou cada vez mais escassa no ambiente escolar, e somando-se ainda a questão da polivalência implementada por meio da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, nº 5.692/71, não houve um cenário propício para desenvolvimento da educação musical no país (Sousa e Lourenço, 2022, p. 104-5).

Esse período correspondeu também a partida definitiva de Moacir Santos para a Califórnia. Embora não se tenha notícia do envolvimento de Moacir Santos com a política nacional ele esteve sempre ao lado de pessoas bem conhecidas por seus posicionamentos políticos crítico e libertário. Esteve com essas pessoas compondo, elaborando projetos,

expressando musicalmente suas experiências pessoais interrelacionada com a origem de classe e étnica que o distanciavam dos cidadãos de bem que ascenderam ao poder naquele período. Além disso, ensinar música nessa época não parecia um trabalho para homens.

Somente em 1988, com o processo de redemocratização já expresso na Constituição Democrática é que as discussões sobre o ensino de música retornam aos espaços de debates da educação escolar. Mesmo assim, entre a elaboração e a promulgação da Lei nº 9.394/96 foram longos oito anos.

A partir daí, as leis que regulamentaram o ensino da arte e as Diretrizes Curriculares Nacionais, proposta nos Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs –, apontam quatro modalidades no ensino das linguagens artísticas: “música, artes visuais, teatro, dança.” (Brasil, 1996 apud Sousa e Lourenço, 2022, p. 107).

Essas modalidades, linguagens artísticas, conforme disposto nos PCNs, e de acordo com as observações de Sousa e Lourenço (2022), deveriam estar:

[...] presentes nos currículos das escolas básicas de todo o país, faculdades e universidades brasileiras passaram a oferecer cursos de licenciaturas específicas nessas modalidades. Na área de música, os antigos cursos de Licenciatura Plena em Educação Artística, dão lugar à Licenciatura Plena em Música, que certamente traz mais credibilidade e fortalece a área de educação musical do país. (Sousa e Lourenço, 2022, p. 107).

Contudo, os autores citados observaram que a respeito da formação de professores e de quem seria a responsabilidade de ministrar as aulas de música nas escolas de educação infantil e na educação básica, os dispositivos legais que versavam sobre a implementação das determinações ali contidas, esbarravam em interesses, entendimentos e problemas que escapavam dos textos legais. De quem é o domínio do conhecimento musical quanto à perspectiva ético-social ou mesmo de pertencimento à certos grupos ou povos tradicionais ou originários? (Fonterrada, 2008, p. 268).

Outra questão recorrente na história da educação brasileira diz respeito a quem dará aulas nas mais distantes localidades do país para cumprir uma determinação legal que exige uma determinada formação para uma determinada disciplina. Por outro lado, quais são os professores lotados na Educação Infantil e na Educação Básica que realmente compreendem, em simetria com as especificidades da área, o ensino de música? Houve, não esqueçamos, um hiato de quase trinta anos de ausência do ensino de música nas escolas e na formação dos professores (Fonterrada, 2008, p.270).

Sousa e Lourenço (2022, p. 108) ainda pontuam que a despeito das inúmeras manifestações em favor do ensino de música nas escolas, vindas de populares e principalmente de especialistas em educação, a Lei nº 11.769/08 nunca foi efetivamente implementada e, em

2016 a Lei nº 13.278/16 alterou o § 6º do Art.26 da Lei 9.394/96 referente ao ensino das artes, que passou a se referir às artes de forma polivalente, de algum modo tirando a especificidade de cada área.

Passados quase trinta anos da promulgação da LDBEN/1996 muitos caminhos ainda aguardam respostas, isto inclui uma questão muito importante já mencionada, qual seja, a formação dos professores.

Fonterrada (2008, p. 276) em suas considerações observou que apesar do zelo com os documentos governamentais são elaborados, eles não são capazes de abarcar ou de dar conta da diversidade nacional ou regional e que os cursos de formação de professores, incluindo o de música apresentam dificuldades para preparar o estudante para assumir a sala de aula. Por outro lado, a formação no bacharelado em música aprimora o conhecimento mais específico, mas distancia-se ainda mais do processo de ensino-aprendizagem.

É muito interessante como Fonterrada (2008, p.348-9) anuncia a “coda” de seus estudos sobre educação musical. Habilidade com a combinação das palavras ela apresenta como “salto” final a questão fundamental da música, isto é, que o valor da música e da educação musical é uma questão humana muito ampla e que se relaciona com os problemas postos pela sociedade e pelas condições da vida, da organização da vida.

Do ponto de vista da autora cabe, neste momento histórico da humanidade, à universidade oferecer respostas, oferecer caminhos, uma vez que os problemas da educação das gerações mais novas estão relacionados aos problemas da educação escolar. Fonterrada (2008, p. 349), acredita que uma das respostas esperada pela sociedade é justamente a de, “atacar de frente a indigência cultural a que a escola está submetida e reconhecer o papel relevante das artes e, particularmente da música nesse processo”.

Quando começamos este trabalho já tínhamos em mente que Moacir Santos, sua história, seus arranjos e composições e principalmente sua energia para criar procedimentos pedagógicos inspiradores, poderiam contribuir para a nossa própria formação. Assim, ao longo do estágio da licenciatura, estabelecemos um diálogo importante com o trabalho de Moacir Santos e a prática pedagógica que desenvolvemos nas escolas onde realizamos nossas atividades práticas.

Certamente que compreendo que a trajetória de vida de Moacir Santos, assim como o contexto formativo ao qual fora submetido é muito distinto do meu em todos os aspectos, mas a densidade das experiências vividas pelo mestre inspira sempre e mobilizam meus desejos de seguir adiante, ir buscar o que posso receber e oferecer para o outro.

### 3.1. O ENSINO DE MÚSICA – EU, MOACIR SANTOS E AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS INSPIRADORAS

Entendo que o ensino de música numa perspectiva crítica, inspiradora, libertária deveria corresponder também a uma proposta pedagógica que compreenda a educação como prática social que expressa o grau de desenvolvimento da humanidade em todos os aspectos de suas relações. No atual estágio do desenvolvimento humano a educação escolar é a mais representativa. A partir dessa base de entendimento é da maior importância que se tenha um norte para a educação musical escolar que, de algum modo, dê conta dessa perspectiva crítica e libertária. A música, como uma prática social atua na construção da individualidade e das relações de sociabilidade dos estudantes e dos professores ao longo de suas atividades escolares.

Meu primeiro contato com as obras de Moacir Santos se deu durante a pandemia da Covid 19, quando em função do isolamento social passei a estudar saxofone. Mas, para além da aprendizagem de um instrumento e do encontro com um compositor de primeira ordem, me enredei nos relatos sobre a beleza do seu projeto pedagógico e da sua atuação docente, o que me inspirou a tomá-lo como referência para a realização do estágio acadêmico em licenciatura em música e como alicerce para a apresentação do recital de formatura.

O estágio acadêmico dos cursos de licenciatura coloca o estudante numa situação *sui generis* de ser e estar estudante e professor ao mesmo tempo. Durante meu percurso acadêmico tive a valiosa oportunidade de realizar estágios como professor de música em duas escolas públicas: no Centro Educacional Lago Norte - CEDLAN -, escola de ensino médio em período integral, é reconhecido por seus projetos culturais e mais recentemente por participar do projeto da escola bilíngue, neste caso francês, um convênio do Governo do Distrito Federal – GDF, com as Embaixadas e na histórica Escola Parque 303, cujas práticas pedagógicas estão voltadas para o ensino de arte e de educação física. Essas experiências não apenas enriqueceram meu conhecimento prático, mas também permitiram estabelecer uma conexão mais sólida entre a prática pedagógica, o legado musical de Moacir Santos e a essência do Brasil como um país que carrega na sua identidade um *swing*, quase inato e uma compreensão quase natural da percussão.

Como disse anteriormente tenho consciência que a educação é uma prática social que expressa o tempo histórico na qual se realiza, por isso quando atribuo uma certa naturalidade ao *swing* e habilidade com a percussão da maioria da população brasileira é para reafirmar a presença das culturas de ascendência africana e indígena na constituição do modo como percebemos o mundo ao redor. Originalmente esses povos são musicais, rítmicos, coloridos, fortes e marcantes, características das músicas brasileiras, dos ritmos brasileiros. Moacir

Santos, ao longo de sua trajetória, soube combinar esses ritmos sem descuidar dos processos composicionais mais complexos e elaborados.

Assim como Moacir Santos foi um pioneiro na música brasileira, buscando integrar diversas influências musicais em suas composições, considerei que seria importante embrenhar-me nessa mesma diversidade no ensino de música. Nas aulas organizadas para o estágio, além dos fundamentos teóricos da música, explorei o rico patrimônio rítmico do Brasil, destacando a habilidade do povo brasileiro em compreender e se conectar facilmente com a percussão e o swing presentes em nossa cultura musical.

Durante as aulas, busquei apresentar para os estudantes os conteúdos por meio de métodos de ensino inovadores, integrando tecnologia, jogos musicais e atividades práticas que desafiassem os alunos a explorar a música de maneira criativa e autêntica, levando em consideração a peculiaridade do ritmo presente na música brasileira. Para tanto, utilizei abordagens pedagógicas mais ativas, em acordo com o projeto pedagógico das escolas onde realizei o estágio.

A partir dessa prática pedagógica, busquei impactar positivamente os estudantes com os quais trabalhei, não apenas no âmbito musical, mas também no desenvolvimento pessoal. Instigando o pensamento crítico, a expressão individual e a colaboração em grupo, visando não apenas formar músicos, mas também cidadãos conscientes e criativos, conectando-os à riqueza da música brasileira e à sua naturalidade em compreender e sentir os ritmos. O depoimento de Baden Powell, apresentado anteriormente, expressa o encantamento que Moacir Santos provocava em seus alunos.

Consideramos que os estágios acadêmicos oferecem aos estudantes de licenciatura oportunidades de aprendizagem extremamente valiosas para a formação do professor, fortalecendo a convicção de que a educação musical, o ensino de música na escola vai além do conhecimento técnico; ela é a expressão cultural de um povo, um veículo para transmitir identidade e um caminho para celebrar a diversidade.

E, assim como no estágio acadêmico, a preparação para o recital de formatura foi organizado a partir da obra de Moacir Santos. A preparação para o recital demandou dois ensaios intensos para alcançar a interpretação desejada dessas obras. A energia e a complexidade rítmica das composições de Moacir Santos exigiram uma preparação minuciosa e disciplinada. A formação da banda foi organizada para capturar o cerne das composições, pois seriam combinados instrumentos como conga, tambor, tamborim, agogô, trompete, sax alto, contrabaixo elétrico, guitarra e violão. A ideia era a de trazer para o público a riqueza dos ritmos e a importância que Moacir Santos atribuiu a eles em suas obras. Cada elemento da



formação foi crucial para recriar a complexidade e a profundidade das composições, destacando a diversidade rítmica que caracteriza a genialidade de Moacir Santos.

O recital foi realizado a partir das composições de Moacir Santos presentes no *Songbook: Cancioneiro Moacir Santos: Ouro Negro* (2005), de Mario Adnet e Zé Nogueira. Nessa obra os autores apresentam Moacir Santos de forma simples para que possa ser tocada por várias formações de conjuntos, originalmente em tonalidade de Dó. Para a performance no saxofone alto e trompete, precisei transpor as peças *Coisa n° 4* e *9* para suas respectivas tonalidades. Essa adaptação foi crucial para a execução das músicas durante o evento.

O resultado dessas alterações foi exultante, especialmente pela presença percussiva marcante. Isto porque a presença dos elementos percussivos foi imprescindível para a interpretação dessas composições, enriquecendo-as e garantindo a fidelidade ao estilo característico de Moacir Santos. A figura abaixo mostra um pouco do trabalho de transposição:

**Figura 1 - Coisas n° 4 Moacir Santos**

The figure displays a musical score for the piece "Coisa n° 4" by Moacir Santos. The score is presented in two columns, with the left column showing the original notation and the right column showing the transposed notation. The score is for Alto Saxophone (A. Sax) and Trumpet (Tpt. em Bb). The tempo is marked as "Allegro" and the time signature is 4/4. The score includes staves for Alto Saxophone, Trumpet, Bassoon (B. Sax), and Violin (Viol.). The transposition is indicated by a key signature change from one flat to two flats. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 visible. The transposition is clearly shown in the right column, where the notes are shifted down by one whole step compared to the original notation in the left column.

**Fonte:** Elaborado pelo autor, baseado em *Cancioneiro Moacir Santos Ouro Negro* – Adnet e Nogueira (2005) – Songbook.

A execução dos instrumentos, a partir da elaboração proposta para o recital, apresenta um *groove* envolvente protagonizado pelo contrabaixo, sax barítono e trombone em uníssono, proporcionando o swing e estabelecendo a base para toda a composição. Esse padrão rítmico persiste tanto na introdução quanto em cada execução da seção A, onde uma intrigante polirritmia entre a base melódica e a percussão cria um *groove* tercinado, enriquecendo a textura sonora.

O tema principal emerge no trombone logo em seguida, uma melodia construída a partir do arpejo de Dó menor, começando pelo quinto grau, que coincide com o tom da música. Na primeira repetição do tema, a melodia inicialmente conduzida pelo trombone é acentuada pela entrada da flauta, proporcionando uma abordagem renovada. O tema se desenvolve em duas repetições, culminando na reincorporação da flauta, agora como um elemento adicional à harmonia. Durante toda a seção A, os saxofones alto e tenor desempenham um papel marcante, tocando sempre no contratempo a nota Dó, conferindo uma camada rítmica intrigante à composição.

Ao adentrar na seção B ocorre uma notável transição. O trompete com surdina assume a melodia principal, iniciando um envolvente diálogo de pergunta e resposta com o saxofone alto, enquanto o saxofone barítono constrói uma base sólida para essa interação. O desfecho da seção B reintroduz a seção A, criando uma atmosfera de continuidade e preparando o terreno para um solo destacado do trompete com surdina na base da parte B. Ao retornar à seção A, a música encaminha-se para sua conclusão, amarrando os elementos temáticos e encerrando a peça de maneira coesa. A *Coisa nº4* destaca-se pela complexidade e interação habilidosa entre os instrumentos, proporcionando uma experiência auditiva cativante e dinâmica. Na mesma direção *Coisa nº 9* é uma construção rítmica forte, intensa e complexa, foi executada com algumas variações, a partir da original, de modo a integrar as intervenções realizadas para a execução anterior.

Figura 2 - Coisa n° 9 Moacir Santos

The image displays the musical score for 'Coisa n° 9' by Moacir Santos, organized into four systems. The score is written for a jazz ensemble and includes the following parts:

- System 1:** Saxofone Alto (A. Sax), Trompete em Bb (Tpt. em Bb), Baixo Elétrico de 5 cordas (B. El.), and Guitarra elétrica (Gui. El.). The tempo is marked as  $\text{♩} = 90$ . The key signature is two flats (F major/D minor).
- System 2:** Continues the instrumental parts with measures 11 through 16. Chord symbols like  $\text{Cm}7$  and  $\text{Fm}9$  are visible in the guitar part.
- System 3:** Continues the instrumental parts with measures 17 through 21. Chord symbols like  $\text{Fm}9$ ,  $\text{Fm}7$ , and  $\text{F}9$  are visible in the guitar part.
- System 4:** Continues the instrumental parts with measures 22 through 26. Chord symbols like  $\text{B}m7$ ,  $\text{B}7(9)$ ,  $\text{A}m7$ ,  $\text{A}6$ ,  $\text{A}m7$ , and  $\text{G}7(13)$  are visible in the bass part.

Fonte: Elaborado pelo autor, baseado em Cancioneiro Moacir Santos Ouro Negro – Adnet e Nogueira (2005) – Songbook.

Assim, *Coisa n° 9* apresenta uma estrutura tonal em Fá menor, destacando-se por uma orquestração única durante o recital. A formação instrumental abrange congas, agbê, guitarra, contrabaixo, saxofone alto e trompete. O início da peça é marcado por uma introdução, onde o trompete se destaca ao executar um fraseado dentro do acorde de Fá menor. Em seguida, a conclusão desta ideia é habilmente conduzida pela guitarra e pelo contrabaixo, proporcionando um encerramento coeso que prepara o terreno para o desenvolvimento subsequente da composição.

A obra musical tem seu início com uma frase no saxofone alto, percorrendo a escala de Fá menor, com saltos entre algumas notas, culminando na 13ª nota da escala. Essa frase se

repete, variando apenas seu desfecho durante as iterações, criando uma sensação de conclusão. O fraseado, escrito em compasso 4/4, caracteriza-se por sequências predominantemente compostas por colcheias, intercaladas com momentos de quialteras (tercinas) de semínimas. Destaca-se a notável peculiaridade da melodia permanecer em compasso 4/4, enquanto a percussão (conga e agbê) executa uma subdivisão rítmica, assemelhando-se a um compasso 6/8 ou tercinados dentro do contexto do 4/4, conferindo à composição uma dinâmica envolvente e singular.

Após a repetição da parte A, por duas vezes, a banda utiliza um breque para sugerir a conclusão e introduzir a melodia da parte B, que é executada pelo sax. A harmonia segue um ciclo de quartas e conclui retornando ao acorde principal, Fá menor. Este retorno marca o início da repetição da melodia principal da parte A, executada desta vez pelo saxofone, sendo tocada apenas uma vez. Na repetição da A, inicia-se o improviso do saxofone sobre a base da A, seguido pela improvisação do trompete sobre a mesma seção. Após a conclusão da seção de improvisos, a música retorna para a parte B e, finalmente, é encerrada com a última execução do tema da A.

No mesmo recital foi executado *Coisa n°8* e *Coisa n° 10*, com arranjo muito próximo do original. *Coisa n° 8*, está na tonalidade de Fá Bemol e se inicia com uma anacruse, apresentando uma melodia no saxofone alto, acompanhada por respostas do trompete ao longo da peça. A percussão contribui para a atmosfera musical com um *groove* em compasso 6/4. O que verdadeiramente me motivou a interpretar essa obra de Moacir Santos foi a letra escrita por Nei Lopes, *Navegação*, à qual me identifico profundamente. A estrutura da música adota um formato distinto, com a melodia do saxofone dividida em parte A e B. Na repetição, em vez de saxofone, assumi a voz cantando a letra de *Navegação*, e durante a terceira repetição explorei uma improvisação, destacando o saxofone e guitarra na parte A. Concluindo os improvisos, realizamos a transição para a parte B, para a execução da última repetição de A para finalização da música.

Figura 3- Coisa nº 8 Moacir Santos

Saxofone Alto

**Coisa nº8**  
Navegação Moacir Santos

Depois de tan - to pro - cu - rar Me - ti - vo - ças a - san - ções  
 Co - nsi - go in - ter - pre - tar en - fim

Depois de tan - to pal - mi - lhar Des - vios e bi - fur - ça - ões  
 A - nar - tá - ca - na - vo - ga - ções Quo - niam tra - çou des - tro do mim

Da pro - a des - ta em - bar - ca - ção A pre - vi - são som - bria  
 A - ssi - m se di - ssi - pou

A - que - la - estre - la - gui - a Do céu me o - ri - en - tou

Mi - lhões de mil - has na - ve - guei Assim se di - ssi - pou  
 Nem sem - pre ven - tos a fa - vor

Mas a - fi - nal re - en - con - tre - i Aquela Estre - la Gui - a  
 O cais da paz in - te - rior

Início Instrumental

### Navegação

Depois de tanto procurar  
 Motivos e explicações  
 Depois de tanto palmilhar  
 Desvios e bifurcações  
 Da proa desta embarcação  
 Consigo interpretar, enfim  
 A carta de navegação  
 Que o mar traçou dentro de mim.

A previsão sombria  
 Assim se dissipou  
 Aquela Estrela Guia  
 Do céu me orientou

Milhões de milhas naveguei  
 Nem sempre ventos a favor  
 Mas afinal reencontrei  
 O cais da paz interior.

Fonte - Cancioneiro Moacir Santos Ouro Negro – Adnet e Nogueira (2005) – Songbook.

Coisa nº 10 encontra-se no tom Dó maior. Durante a apresentação, a banda executou a música de forma bastante semelhante à notação da partitura. Essa composição se destaca no recital, pois pode ser interpretada tanto como samba quanto como choro. Notavelmente, em contraste com as demais peças, optou-se por utilizar o violão ao invés de guitarra elétrica nesta performance. A estrutura da música segue um padrão interessante, com a melodia da parte A sendo tocada duas vezes pelo saxofone alto, dobrada pelo trompete quando atinge a parte B. Em seguida, a apresentação se desloca para uma seção de improviso, duas repetições da parte A antecedem o retorno da banda ao tema da parte B. A música atinge sua conclusão durante a última execução do tema da parte A.

O arranjo meticuloso foi concebido com base na transcrição do livro *"Ouro Negro Songbook"* de Mário Adnet e Zé Nogueira. Além disso, outra obra desses renomados autores, que compreende as transcrições originais do álbum *"Coisas"*, também desempenhou um papel fundamental na influência e contribuição para a elaboração do arranjo musical para a apresentação do recital de conclusão do curso.

Figura 4– Coisa n° 10 Moacir Santos

The figure displays four pages of musical notation for the song "Coisa nº 10" by Moacir Santos. Each page contains a vocal line and a piano accompaniment. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The chords are written above the vocal line and below the piano accompaniment. The pages are numbered 1, 2, 3, and 4 in the top right corner.

**Page 1:** Chords include Bbm<sup>4</sup> (E6), G7<sup>9</sup> (E6), C<sup>6</sup>, C<sup>6</sup>, Cmaj7, D7<sup>9</sup> (E6), G7<sup>13</sup> (E6), Gm7, C7<sup>9</sup> (E6), Fmaj7, F#, Cmaj7/G.

**Page 2:** Chords include Am7, F#m7<sup>11</sup> (E6), B7<sup>9</sup> (E6), Em7, Em7, Dm7, D<sup>6</sup>, C<sup>6</sup>, D7<sup>9</sup> (E6), G7<sup>13</sup> (E6), Gm7, C7<sup>9</sup> (E6), Fmaj7, F#, Emaj7, A7<sup>13</sup> (E6), D7<sup>9</sup> (E6), G7<sup>13</sup> (E6), C<sup>6</sup>.

**Page 3:** Chords include Fm7, Bb7, Emaj7, Gm7, Fm7, Bb7, Emaj7, F#m7, Bb7, Emaj7, A7<sup>13</sup> (E6), Ab7<sup>13</sup> (E6), G7<sup>13</sup> (E6), G7<sup>13</sup> (E6), C<sup>6</sup>, Cmaj7, D7<sup>9</sup> (E6), G7<sup>13</sup> (E6).

**Page 4:** Chords include Gm7, C7<sup>9</sup> (E6), Fmaj7, F#, Emaj7, A7<sup>13</sup> (E6), D7<sup>9</sup> (E6), G7<sup>13</sup> (E6), C<sup>6</sup>, D7<sup>9</sup> (E6), G7<sup>13</sup> (E6), C, C<sup>6</sup> (11).

**Fonte:** Cancioneiro Moacir Santos Ouro Negro – Adnet e Nogueira (2005) – Songbook.

Observou-se ao longo deste trabalho que as distintas etnias que compõem a sociedade brasileira, considerando, entre outros elementos, que as ralações de poder, que os atos de resistência dos povos subjugados, amalgamaram o gosto e a sensibilidade musical brasileiro. Vimos também que essas características vão se perdendo à medida que a indústria fonográfica molda o gosto auditivo da população, em função dos seus interesses e, por isso, as oportunidades e possibilidades oferecidas por ocasião do estágio supervisionado de docência,

deve ser muito aproveitada, especialmente para aqueles que, como Moacir Santos, perceberam na atividade docente um lugar para lapidar as novas gerações de músicos.

Considero que Moacir Santos teve um impacto profundo na música brasileira, e o grupo que se juntou no recital para conclusão do curso de música, de algum modo, incorporou essa referência de modo a homenagear essa figura emblemática para os músicos.

Como futuro professor de música, a conexão entre essas experiências combinadas com o legado de Moacir Santos e a riqueza musical do Brasil me deu alguns subsídios para começar a moldar uma abordagem pedagógica que seja capaz de evidenciar a importância de cultivar não apenas habilidades técnicas na e para a compreensão da música, mas também a sensibilidade para a riqueza dos ritmos brasileiros que fazem parte de herança cultural deixada por nossos ancestrais.

Tanto a preparação para o recital, quanto o próprio recital e a realização do estágio em escolas exemplares no ensino da arte, proporcionou uma compreensão, como vimos na abordagem de Fonterrada (2008), de que a humanidade tem na música um elemento riquíssimo de expressão cultural e que a sociedade espera que o caminho para um mundo justo venha por meio possibilidade dada pela formação de pessoas sensíveis, altruístas e a música tem muito a contribuir nesse sentido. Moacir Santos se fez inspiração quase mística, espero um dia me aproximar dessa estrela, por isso o trabalho na música, no ensino de música terá sempre Moacir Santos como norte.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS – O FIM QUE NÃO QUER CHEGAR

Estudar Moacir Santos, neste trabalho, buscando compreender a complexidade rítmica e a originalidade composicional desse mestre foi uma das atividades mais vibrantes da minha formação acadêmica. A atuação pedagógica dele é tão rica quanto sua vida e suas obras o que nos colocou em um lugar de busca contínua tanto para nossa formação na área da música quanto na área pedagógica. Parar de ler, de abrir arquivos e arquivos em busca de mais e mais conhecimento e notícias sobre Moacir Santos foi muito difícil, como disse, a história dele é arrebatadora. Mas os prazos e as exigências acadêmicas colocaram o freio necessário, mas não fecharam as estradas e parafraseando Fonterrada, minha “coda” é somente um salto para o que virá. Do mesmo modo Andrea Dias, principal referência desta pesquisa, disse em suas considerações finais: “Que busca é essa que parece não ter fim? E o que não nos deixa vislumbrar um fim?” (2010, p.242).

Quando iniciei este trabalho tinha muitas dúvidas se iria ou não encontrar material que pudesse ajudar a compreender a trajetória de Moacir Santos e, nela, sua atuação pedagógica. Cheguei mesmo a pensar que não existia um material vasto nesse sentido. Contudo, à medida que fiz a busca por Moacir Santos muitos trabalhos de pesquisa tanto acadêmicos, como de outras áreas: musical, jornalísticas entre outros foram aparecendo. Assim, entre tantos, fui selecionando o que era mais fundamental e o restante poderia aguardar o próximo caminho a ser percorrido.

Consideramos duas questões são fundamentais para este momento. A primeira, diretamente relacionada à formação do educador, é a de que o empenho investigativo sobre os impactos das legislações vigentes em relação ao ensino da música e mesmo a discussão sobre a importância dessa disciplina no currículo escolar de forma efetiva deve ganhar as ruas. Ir além dos cursos superiores que formam os professores e dos encontros acadêmicos que apontam questões e difundem os trabalhos realizados nas áreas de licenciatura e ir além das escolas que nos grandes centros urbanos assumiram a diversidade artística como um dos fundamentos pedagógicos de suas práticas cotidianas.

Acompanhando a trajetória de vida de Moacir Santos notei que ele, com sua inquietude voou e andou por conta própria em busca daquilo que o movia, a música, fez isso, assim, talvez, por ter sido um homem destemido, desde criança corria atrás do som, da sonoridade de tudo o que lhe era apresentado, um homem livre apesar de toda gama de preconceitos éticos-raciais com os quais se debateu por longo tempo. Mas estamos hoje na segunda década do século XXI, será mesmo que o empenho individual, muitas vezes amarrado aos propósitos da indústria cultural, é aceitável para a formação musical de um artista? E mais, será que as



habilidades, a genialidade, a envergadura de fruição bastam para nos tornarmos um educador “estrelar” como foi Moacir Santos?

Em certo sentido sei que não. As exigências hoje, no que diz respeito ao trabalho pedagógico são altamente racionalizadas e hierarquizadas, mas, como não cansamos de afirmar ele foi e continua sendo, pura inspiração. As histórias e as conquistas são inspiradoras e podem sim constituírem-se em material pedagógico no sentido mais amplo do termo, fundado na realidade, uma vez que a vida de Moacir Santos foi e continua a ser muito próxima da vida de muitos brasileiros. E mais, de muitos brasileiros que, assim como Moacir Santos, carregam a música em sua existência, vivem da mendicância, são andarilhos, mas o olhar para essas pessoas hoje raramente alcança a grandeza ali presente, Moacir Santos foi um desses raros, do pé descalço nas estradas do sertão ao cinema de Hollywood.

E pensando na segunda questão que nos ocorreu ao longo dos estudos aqui realizados, a formação do músico, do professor de música, alcançando as ruas terá ouvidos para “devorar” toda sabedoria toda sabedoria que a rua pode oferecer, a exemplo do que fez Moacir Santos? E, nessa caminhada nas ruas teríamos nós, com os nossos saberes, ao mesmo tempo ensinamos também aprender? Compartilhar, estabelecer um caminho de idas e vindas profícuo? Corroborando Dias (2010, p. 242), “a linguagem musical popular é um porto seguro e abre caminhos para o músico brasileiro.”

Vi, ao longo do trabalho, que as questões dos processos educativos, especialmente os escolares, no Brasil, são trilhados pelos interesses econômicos, expressos nos arranjos políticos de cada época. Dos Jesuítas ao atual período democrático a música, o ensino de música, tem cumprido uma função muito mais disciplinadora, dos corpos e da mente, do que impulsionadora de criatividade e fruição. Mesmo assim, a música popular, a música brasileira tem resistido e contribuído para o resgate de muitas memórias perdidas no tempo ou apagadas para não instigar interesse. Moacir Santos voltou para o Brasil, sua beleza, inteligência, originalidade, seus mistérios.

Por pura ousadia, vinculei Moacir Santos aos Griots e durante o trabalho percebi que não se tratava de ousadia, mas de recolocar um guardião de histórias e memórias na roda que gira e faz o mundo girar. O tempo e os objetivos deste trabalho limitaram a exposição de tudo o que fui capaz de conhecer sobre esse mestre e pedagogo da música. Contudo, sacudido pelo *groove* e pelo *swing* de suas composições e trajetória, que se fez para mim “pessoa extraordinária”, encontrei nas redes de relações e de admiradores de Moacir Santos o alento de que ele não desaparecerá novamente.

Lá da Califórnia Moacir Santos viu portas serem abertas para que ele retornasse ao Brasil. Foi assim que suas composições chegaram aos palcos mais cults com Djavan, João

Bosco, Ed Motta, Joyce e João Donato, Muiza Adnet, Egberto Gismonti entre outros. Chegou também aos palcos mais pops com Gilberto Gil e mais recentemente nos palcos “desconstruídos” dos atuais pop eletrônico e dos Afro punk. Em a Banda Quartabê produziu o EP # Lição 1 a partir dos estudos realizados sobre a obra “Coisas”, em uma das apresentações da banda, subiram ao palco para compartilhar tamanha beleza, MC Soffia, Tulipa Ruiz, Arrigo Barnabé (padrinho da banda), Juçara Marçal e Tim Bernardes, um encontro de gerações para experimentar arrojadas versões de um trabalho arrojado na origem.

Essa breve inserção na execução das obras de Moacir Santos também me colocou no giro daqueles que a partir do seu estilo musical constroem, desconstroem e constroem novamente Moacir Santos.

Por fim, esperamos que a escrita deste trabalho, que minha atuação na sala de aula, que minha atuação nos palcos contribua de forma efetiva para o despertar de uma consciência mais coletiva, sem fronteiras, sem preconceitos sobre a importância da música para a constituição da humanidade. Que seja possível, por meio de práticas pedagógicas mais libertárias, mas não descuidada, ressoar nos ouvidos dos jovens estudantes em todos os lugares. Que as “# Coisas” de Moacir sejam as nossas “#Lições”.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2009. Disponível em: [Microsoft Word - Theodor W Adorno - Industria Cultural e Sociedade. \(usp.br\)](#). Acessado em 28/11/2023.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972. Edição Comemorativa. Disponível em: [andrade-ensaio-sobre-a-mc3basica-brasileira.pdf \(wordpress.com\)](#). Acessado em 30/10/2023.

AUGUSTO, Antônio J. Música e nação no Brasil: Segundo Reinado. *Academia.edu*, p.1-19, 2010. Disponível em: [\(24\) Música e nação no Brasil do Segundo Reinado | Antonio J Augusto - Academia.edu](#) . Acessado em 8/12/2023.

BONETTI, Lucas Z. *Processos Compositivos em Choros e Alegrias: desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos*, 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música `Popular) – Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2010. Disponível em: [\(24\) \(TCC\) Processos compositivos em. Choros & Alegria: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos | Lucas Z Bonetti - Academia.edu](#). Acessado em 17/11/2023.

\_\_\_\_\_. A trilha musical de Moacir Santos em Os Fuzis no contexto de produções do Cinema Novo e a predominância do silêncio narrativo. *Música Hodie*, Goiânia, v. 20: e54570, 2020. DOI: 10.5216/mh.v20. 54570. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/54570> . Acesso em: 20/11/2023.

CALABRE, Lia. A Era do Rádio: História e Memória. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH), 22, 2003, João Pessoa, *Anais [...]* João Pessoa -PB, 2003, p.1-8. Disponível em: [Anpuhpb](#). Acessado em 20/11/2023.

CARVALHO, Marcia. A música no cinema brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 33, 2010, Caxias do Sul, *Anais [...]*. Caxias do Sul-RS: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010, p. 1-15. Disponível em: [carvalhomarcia \(intercom.org.br\)](#). Acessado em 18/11/2023.

CASTRO, Marco Aurélio Alves de; SIQUEIRA Alysson. O Ensino da Música no Período Colonial. *Caderno Intersaberes*, Curitiba, v. 10, n. 24, p. 79-91, 2021. Disponível em: [maisilva,+8+-+O+ENSINO+DA+MÚSICA+NO+BRASIL.pdf](#).

DIAS, Andrea Ernest. *Mais Coisas Sobre Moacir Santos, ou Os Caminhos de Um Músico Brasileiro*, 2010. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: [Microsoft Word - C. Copyright termo de aprovação.doc \(ufba.br\)](#). Acessado em 30/10/2023.

\_\_\_\_\_. *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Recife: CePe Editora, 2016.

DRAVET, Florence Marie. Corpo, Linguagem e Real: O Sopro de Exu Bará e seu lugar na comunicação, *Ilha do Desterro: Corpo, Literatura, Artes e Mídia*, Florianópolis, v. 68, n. 3, p. 15-26, 2015. Disponível em: [v. 68 n. 3 \(2015\): Corpo, Literatura, Artes e Mídia | Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies \(ufsc.br\)](#). Acessado em 30/10/2023.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. São Paulo: Pioneira, 1970. Disponível em: [ReP USP - Detalhe do registro: A função social da guerra na sociedade tupinambá](#). Acessado em 30/10/2023.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De Tramas e Fios: Um ensaio sobre música e educação*. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008. Disponível em: [DE TRAMAS E FIOS um ensaio sobre a música e educação \(Marisa Trench de Oliveira Fonterrada\) \(usp.br\)](#). Acessado em 01/12/2023.

FRANÇA, Gabriel M. Improta. *Coisas: Moacir Santos e a composição para a seção rítmica na década de 60*, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

GOMES, João Marcelo Zanoni. *Coisas de Moacir Santos*, 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009. Disponível em: [\( PDF \) "Coisas" de Moacir Santos \(livrosgratis.com.br\)](#). Acessado em: 25/11/2023.

IANNI, Octavio. Tipos e Mitos do pensamento brasileiro. *Sociologias*, Porto Alegre, v 4, n. 7, p.176-187, 2002. Disponível em: [Tipos e mitos do pensamento brasileiro | Sociologias \(ufrgs.br\)](#). Acessado em 11/11/2023.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. Disponível em: [História e Memória - JACQUES LE GOFF \(ufrb.edu.br\)](#). Acessado em: 30/10/2023.

LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. *Griots - Culturas Africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009. Disponível em: [griots livro.pdf \(ufsc.br\)](#). Acessado em 30/10/2023.

MACIEL, Lizete S. Bomura; SHIGUNOV NETO, Alexandre. O Ensino Jesuítico no Período Colonial Brasileiro: algumas discussões. *Educar*, Curitiba, n. 13, p. 169-189, 2008. Disponível em: [Educar.indb \(scielo.br\)](#). Acessado em 08/12/2023.

MARTINS, João Vitor Mota. Gustavo Capanema e a Educação Brasileira (1934-1959), 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília. Brasília, 2022. Disponível em: [2022\\_JoaoVitorMotaMartins\\_tcc.pdf \(unb.br\)](#). Acessado em 08/12/2023.

MOACIR SANTOS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em [Moacir Santos | Enciclopédia Itaú Cultural \(itaucultural.org.br\)](#). Acessado em 17/11/2023.

OLIVEIRA, Vilson J.; CASTANHA, André Paulo. O Ensino Primário na Era Vargas: da Necessidade à Realidade. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p.80-100, julho de 2023. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/30776/21022>. Acessado em 12/12/2023.

PAUS, Marcus. Why Melod Matters. *Gramophone: The World's Best Classical Music Reviews*, 2017. Disponível em: [Why melody matters. | Gramophone](#). Acessado em 25/10/2023.

PINHEIRO, Marcelo. O Gênio Inocorrúptível de Moacir Santos. *Medium*, 2020. Publicado originalmente, revista Brasileiros em 2014. Disponível em: [O gênio incorruptível de Moacir Santos | by Marcelo Pinheiro | Medium](#). Acessado em 20/11/2023.

PIRES, Livia Claro. *Intelectuais nas trincheiras: a liga brasileira pelos aliados e o debate sobre a primeira guerra mundial*, 2013. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: [Microsoft Word - Intelectuais nas trincheiras.doc \(uerj.br\)](#). Acessado em 20/11/2023.

PRIETO, Ênio Wanderley. *Moacir Santos: Interpretações Rítmicas de “Coisas nº3”*, 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Regência) – Curso de Música, Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, 2017. Disponível em: [C:\Users\Enio\Desktop\TCC para Digitalização\Trabalho de Conclusão de Curso de Ênio W. Prieto \(uea.edu.br\)](#). Acessado em 5/11/2023.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. Disponível em: [DE CIVILIDADES E INCIVILIDADES \\* \(uerj.br\)](#). Acessado em 08/12/2023.

PONTES, Márcio Miranda. Barroco, Clássico e Romântico: Curiosidades sobre os períodos musicais clássicos. *Sabra: Sociedade Artística Brasileira*, Blog Sabra, 2023. Disponível em: [Períodos musicais: barroco, clássico e romântico \(sabra.org.br\)](#). Acessado em 10/12/2023.

QUEIROZ, Túlio. Brasil Império. *Mundo Educação*, [s/d]. Disponível em: [Brasil Império: início, fases, declínio e fim - Mundo Educação \(uol.com.br\)](#). Acessado em 08/12/2023.

RIBEIRO, Maria Luiza dos Santos. *História da Educação Brasileira: a organização escolar*. 12 ed. São Paulo: Cortez, Autores Associados, 1992. Disponível em: [\(24\) Historia Da Educacao Brasileira Maria Luisa Santos Ribeiro pdf | ead castro - Academia.edu](#). acessado em 10/12/2023.

REQUIÃO, Luciana. “Festa acabada, músicos a pé!”: um estudo crítico sobre as relações de trabalho de músicos atuantes no estado do Rio de Janeiro. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 64, p. 249-274, ago. 2016. Disponível em: [scielo.br/j/rieb/a/SwL78zBKybwpvcvqTnDPBs6R/?format=pdf&lang=pt](#). Acessado em: 30/11/2023.

RODRIGUES, Maria Carolina Campos; COELHO, Frederico. Oduduá: Um Estudo Sobre a Canção de Nei Lopes e Moacir Santos. *Relatório do PIBIC*, Departamento de Letras. Rio de Janeiro: PUC/Rio, 2022. Disponível em: [ODUDUÁ - UM ESTUDO DA CANÇÃO DE NEI LOPES E MOACIR SANTOS \(2\) \(puc-rio.br\)](#). Acessado em 13/11/2023.

SILVA, Flávio. Villa-Lobos e a oficialização do canto orfeônico. *Música Brasilis*, acevo eletrônico de música brasileira. Apresentado em Seminário Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: [Microsoft Word - Villa-Lobos e a oficialização do canto orfeônico.docx \(musicabrasilis.org.br\)](#). Acessado em 10/12/2023.

TORRES, Francisco Leandro. Vozes, Visões, Cantos (Griots), Cabelos: “AfriBrasil”. In: LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. *Griots - Culturas Africanas: linguagem, memória, imaginário*. Natal: Lucgraf, 2009. Disponível em: [griots livro.pdf \(ufsc.br\)](#). Acessado em 30/10/2023.

VICENTE, Alexandre Luís. *Moacir Santos, Seus Ritmos e Modos: “Coisas” do Ouro Negro*, 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes – CEART, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: [UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA \(udesc.br\)](http://www.udesc.br). Acessado em 30/10/2023.

CORREA JUNIOR, Roque; VOSGERAU, Dilmeire S. R.; Beatriz; SILLA JÚNIOR, Carlos N.; ZOPPO, Beatriz Maria. A Educação Musical no Brasil: percurso histórico por meio de documentos oficiais (1847 – 2018). *Revista Educação*, Santa Maria, v.48, p.1-42, 2023. Disponível em: [Vista do A Educação Musical no Brasil: percurso histórico por meio dos documentos oficiais \(1847-2018\) \(ufsm.br\)](http://www.ufsm.br). Acessado em 10/12/2023.

ZOTTO, Mario Giovani. A Importância da Música no processo de Ensino Aprendizagem, 2018. Monografia (Especialização Educação: Métodos e Técnicas de Ensino) – Modalidade de Ensino a Distância, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Foz do Iguaçu, 2018. Disponível em: [importanciamusicaprocessoensino.pdf \(utfpr.edu.br\)](http://www.utfpr.edu.br). Acessado em 12/12/2023.