

A Música de Moacir Santos para Cinema e Televisão e sua Recepção no Mercado Norte-Americano¹

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA E INTERFACES

Lucas Zangirolami Bonetti

Universidade Estadual de Campinas – lucas@lucasbonetti.com.br

Resumo: O presente trabalho se debruça sobre o período norte-americano da produção de trilhas musicais de Moacir Santos e sua receptividade no mercado local logo após o compositor fixar residência na região de Los Angeles, no final da década de 1960. Para se compreender melhor as nuances profissionais e pessoais envolvidas, foram usadas como referência diversas entrevistas realizadas durante uma pesquisa de campo na Califórnia. Questões como o preconceito racial e a intensa xenofobia seletiva presente em todas as esferas sociais estadunidenses, com especial atenção nos grandes estúdios de cinema e televisão, se mostraram relevantes para a pesquisa.

Palavras-chave: Moacir Santos. Trilha musical. Estados Unidos.

Moacir Santos's Music for Cinema and Television and its Acceptance in the North-American Market

Abstract: The present paper focuses on Moacir Santos's film scores produced in the North-American period and their receptivity at the local market after the composer moved in to the Los Angeles area in the late 1960s. In order to better understand the related professional and personal nuances, I used several interviews performed during a field research in California. Issues as racial prejudice and the intense xenophobia present in all US social circles, especially inside the big film and TV studios, were relevant to the research.

Keywords: Moacir Santos. Film music. United States.

1. Introdução

O presente artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de doutorado em andamento e tem como principal referência uma extensa pesquisa de campo realizada em Los Angeles entre 2015 e 2016, durante um estágio na UCLA, quando o autor pôde realizar uma série de entrevistas e consultar diversos acervos norte-americanos.

Na década de 1960, Moacir Santos (1926-2006) teve uma intensa atividade como compositor e/ou diretor musical no cinema brasileiro, atuando em produções como *Seara Vermelha* (1963), *O Santo Místico* (1964), *Ganga Zumba* (1964), *Os Fuzis* (1965), *O Beijo* (1965) e *A Grande Cidade* (1966). Em 1967, Santos se mudou definitivamente para os EUA, depois da boa repercussão de sua trilha musical composta para o filme *Love in the Pacific* (1968)², do diretor polonês Zygmunt Sulistrowski, radicado em Los Angeles no período³. Após se estabelecer na Califórnia, em 1968, depois de uma curta temporada na região de New Jersey-New York, Santos iniciou sua tímida, porém significativa, atuação no mercado cinematográfico estadunidense.

2. Produções audiovisuais do período norte-americano

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

Love in the Pacific foi lançado comercialmente nos Estados Unidos em dezembro de 1968. Diversas fontes citam a data de lançamento do filme como 1970, contudo, foi encontrado um cartaz de lançamento do filme divulgando sua estreia em duas localidades no ano de 1968, como se pode perceber na reprodução abaixo:



Figura 1: Cartaz de lançamento do filme *Love in the Pacific*, na sala Fox Crest e no Drive in Fox Moon-Glo (ambos na cidade de Fresno, Califórnia)

Em 1965, o diretor viajou de Los Angeles para o Rio de Janeiro com a intenção de contratar um músico para compor a trilha musical de seu último filme, e Moacir Santos acabou sendo o escolhido para a empreitada, o que foi visto como uma ótima oportunidade de trabalhar em uma produção internacional. Uma prática comum da indústria do audiovisual em suas mais diversas esferas é a contratação de compositores menos conhecidos, ou em início de carreira, para a composição da música de filmes menores, com baixo orçamento e pouca projeção midiática (FAULKNER, 1983: 37). Certamente a contratação de Moacir como compositor de *Love in the Pacific* se deu, consideradas as especificidades do caso, com base

no mesmo princípio: o diretor veio ao Brasil em busca de mão de obra barata, porém qualificada para seu filme, considerado como uma produção de baixo orçamento para os moldes do mercado hollywoodianos, tendo de fato pouca repercussão após a estreia.

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

O filme *Jungle Erotic: a happening in Africa*, lançado comercialmente nos Estados Unidos em novembro de 1970, foi a segunda produção de Santos para Sulistrowski. É interessante notar que o filme se enquadra na categoria de cinema erótico, e que os compositores mais renomados nunca quiseram ter seus nomes atrelados aos créditos desse tipo de filmes (LIMBACHER, 1981: vii). Visto isso, o fato de Santos atuar nessa produção só reforça o estereótipo padrão de profissionais novos aceitarem "qualquer" tipo de trabalho, pois precisam construir suas carreiras e, sobretudo, sobreviver. Apesar de ser considerado um "filme B", a trilha musical apresenta um caráter robusto, gravado por um grupo orquestral. Apenas alguns trechos são excertos reaproveitados das gravações de *Love in the Pacific*.

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

[...] eu morava numa rua perto do estúdio da Paramount [...]. E aí me apontaram para eu fazer umas pontas lá com a equipe de Lalo Schifrin. Eu trabalhei como compositor fantasma, não aparecia meu nome lá, era a época da série do "Missão: Impossível". E eu nunca nem vi o Lalo Schifrin, só através de foto (SANTOS, 2005).

Para suprir a demanda musical da série, diversos compositores eram atribuídos como coordenadores de episódios individuais, e não só Lalo Schifrin como se poderia pensar. Em determinados momentos, esses compositores terceirizavam parcial ou integralmente suas atribuições para outros músicos que não seriam creditados, e o trabalho de Santos em *Mission: Impossible* se deu basicamente nesse contexto. Contudo, criou-se uma enorme

especulação informal sobre a possibilidade do próprio tema principal da franquia ter sido na verdade composta por Moacir. Essa especulação se respalda principalmente na semelhança rítmica do tema em 5 por 4 com a linha grave do padrão rítmico do *Mojo*, muito utilizado por Santos em suas composições.



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

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

Final Justice, lançado comercialmente nos Estados Unidos em maio de 1985, dirigido por Gleydon Clark, é a última trilha musical pela qual Moacir recebeu crédito oficialmente, contudo, apenas uma pequena parte da música do filme é de sua autoria. O compositor principal é David Bell, que compôs uma trilha instrumental que dialoga com as trilhas musicais clássicas do gênero suspense/policial. Os créditos finais do filme mencionam canções e composições adicionais, como: "The Sound of Justice", de David Bell; "You Better Run" e "Look at me Dancin' ", de Bill Scott; e "Carnival Music", de Moacir Santos. O trecho musical de Santos para o filme veio a se tornar a composição "Samba Di Amante", presente no disco *Choros & Alegria*, de 2005. A composição é usada na trilha musical como forma de ambientar um carnaval de rua que ocorre na ilha de Malta, onde se passa a trama.

3. Principais dificuldades

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

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

Além disso, a xenofobia norte-americana já estava presente na vida dos imigrantes, sobretudo dos advindos da América Latina e outros países pobres. Esse modelo social elitista e excludente também era reproduzido dentro das grandes indústrias audiovisuais, dificultando, assim, o acesso de negros e imigrantes. Porém, é importante ressaltar que apenas uma parcela dos imigrantes de fato sofreu preconceito na indústria audiovisual. Em geral, os vindos da Europa não enfrentaram resistência para encontrar trabalho no setor, tendo inclusive construído carreiras de grande sucesso e ajudado a moldar a linguagem cinematográfica, como por exemplo o caso dos compositores Franz Waxman, Miklos Rozsa, Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Ennio Morricone, e tantos outros (DARBY, 1990: 376, 777). Contudo, muitas vezes a barreira se mostrou mais racial do que geográfica, ao passo que imigrantes brancos vindos de países latino americanos não tiveram dificuldades em se inserir no mercado, como no caso do argentino Lalo Schifrin.

A imigração brasileira para os EUA entre 1960 e 1970 “constituiu-se numa migração predominantemente ilegal e que se insere geralmente nas ocupações de base, ou de baixa qualificação profissional [...]” (SCUDELER, 1999: 18), sendo algumas das principais funções a construção rodoviária, a pintura de pontes e o polimento de sapatos (MARGOLIS, 1994: 5). Visto isso, podemos considerar que Moacir não se enquadrou na média dos brasileiros que imigraram no mesmo período, pois pôde manter a mesma profissão que já desenvolvia em seu país natal. Apesar disso, a atuação relativamente tímida de Moacir pode ser entendida frente às considerações de Braga e Jouet-Pastré (2008): “política, etnias, falta de documentação e a natureza transiente dos imigrantes brasileiros [...] contribuíram para a invisibilidade deles na sociedade americana” (BRAGA; JOUET-PASTRÉ, 2008: 9).

Smith (2015) comenta sobre esses aspectos de forma muito precisa, permitindo-nos compreender um pouco melhor as dificuldades vividas pela família Santos:

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

Executar arranjos e composições de Moacir era um desafio para muitos músicos americanos e isso influenciou na aceitação de sua música. Por exemplo, sua primeira gravação

nos EUA só foi lançada em seu quarto álbum (*Opus 3 n° 1*, 1979), pelo fato de os produtores acharem que aquele material não seria bem recebido comercialmente no final dos anos 1960. Talvez, o que os norte-americanos esperavam de Santos era uma continuidade em relação aos gêneros de música brasileira que estavam estabelecidos no exterior na época, como a Bossa Nova e o Samba Jazz, e como sua música apresentava características tão peculiares, encontrou grande resistência. Nessa esteira, Mark Levine (2015) afirma que a gravadora Blue Note estava esperando outro tipo de sonoridade de Moacir, mais ligada ao sucesso comercial de Sérgio Mendes, e que seus discos não tiveram a devida divulgação pela companhia, acarretando em um baixo alcance midiático. Outro caso bastante intrigante comentado por Levine é sobre a corrupção das gravadoras e das agências de arrecadação de direitos autorais, que o prejudicaram diretamente:

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

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

A situação é ainda mais complicada para recém-chegados, pois empregadores os veem como um grande risco, [...]. Com um currículo esboçado ou não comprovado, digamos, com apenas um projeto creditado, muitos compositores têm acesso limitado a mais trabalhos. Tais compositores, e existem muitos, não representam nada parecido com uma “descoberta” para os diretores e produtores, mas sim uma responsabilidade (FAULKNER, 1983: 23).

Por fim, podemos perceber a quantidade de nuances e variáveis que influenciam o estabelecimento profissional e financeiro de um músico como Moacir Santos em um novo

país, com outra língua, outra cultura e diferentes processos de mediação. E lembrando que, de fato, “carreiras não são estabelecidas de um dia para o outro” (FAULKNER, 1983: 66).

4. Consolidação da carreira

De acordo com as entrevistas realizadas, Moacir era bastante reconhecido pelos músicos que atuavam na região de Los Angeles, especialmente pelos que tinham alguma ligação com a produção musical latino-americana, permanecendo anônimo para o grande público e para outras regiões dos EUA. Alguns desses colegas de profissão o ajudaram de diversas formas a se consolidar profissionalmente, como o caso famoso da ajuda que recebeu do pianista Horace Silver nos primeiros anos no novo país (DIAS, 2014). Gary Foster também teve uma importância crucial para Moacir, quando o convidou para lecionar na Nova Music School, em Pasadena, fazendo com que a família Santos se mudasse para a região. Moacir permaneceu como professor da escola por dez anos, da abertura ao fechamento da instituição e a atividade docente se tornou a partir dessa época seu principal rendimento.

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

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

Tendo isso em vista, pode-se considerar que, mesmo assim, Moacir teve uma carreira acima da média dentro da indústria audiovisual norte-americana, com seus três créditos oficiais em longas-metragens. O fato de nenhum dos filmes que Santos trabalhou como compositor terem alcançado sucesso comercial expressivo certamente acabou limitando sua carreira dentro da indústria pois a receptividade do mercado para a contratação de profissionais se baseia na repercussão de produções anteriores. Em geral, pode-se dizer que se os filmes fracassam, os compositores tendem a “fracassar” junto com a produção, não importando o quão boa sua música é (FAULKNER, 1983: 70-71).

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

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

5. Considerações finais

Por ser ainda um tema pouco documentado em trabalhos anteriores, optou-se no presente artigo por um viés mais historiográfico, levantando materiais e fontes primárias importantes. Os dados aqui apresentados são fruto de uma primeira reflexão sobre a recepção das trilhas musicais de Moacir Santos no período norte-americano, levando em conta sua trajetória pessoal e profissional, o funcionamento da indústria audiovisual, e as relações com aspectos de estruturação e organização social pertinentes ao estudo.

Referências:

- Livro

DIAS, Andrea Ernest. *Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

LIMBACHER, James L. *Keeping Score: Film Music 1972-1979*. Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1981.

MARGOLIS, Maxine L. *Little Brazil: An Ethnography of Brazilian Immigrants in New York City*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

FAULKNER, Robert R. *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry*. Chicago: Aldine Atherton, 1971.

_____. *Music on demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books, 1983.

- Dissertações ou Teses

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. *Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960*. Rio de Janeiro, 2007, 171f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

GOMES, João Marcelo Zanoni. *“Coisas” de Moacir Santos*. Curitiba, 2009, 100f. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2009.

SCUDELER, Valéria Cristina. *A inserção de imigrantes brasileiros no mercado de trabalho dos EUA*. Campinas, 1999. s/n. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1999.

- Artigo em Periódico

BRAGA, Leticia J.; JOUET-PASTRÉ, Clemence. *Introduction: interdisciplinary perspectives on becoming brazuca*. In: Clemence Jouet-Pastré; Leticia J. Braga (Orgs). *Becoming Brazuca: Brazilian immigration to the United States*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008, p. 1-21.

- Entrevistas

SANTOS, Moacir. Entrevista de Ronaldo Evangelista em 2005. São Paulo, SP. Registro textual. Hotel.

SANTOS Jr., Moacir. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 6 de dezembro de 2015. Pasadena, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

LEVINE, Mark. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 21 de outubro de 2015. Berkeley, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

SMITH, Paul. Entrevista de Lucas Zangirolami Bonetti em 21 de outubro de 2015. Alameda, Califórnia. Registro audiovisual. Residência do entrevistado.

Notas

¹ Esse trabalho é um resultado parcial de três projetos de pesquisa (mestrado concluído, doutorado em andamento e estágio no exterior) financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), que abordam as trilhas musicais de Moacir Santos: Processos nº 2012/11195-4, 2013/23992-9 e 2015/03111-3.

² A data de estreia de *Love in the Pacific* apresenta diversas divergências, que serão explicadas no item 2 do presente artigo.

³ Sua mudança se deu por meio de uma passagem de avião paga pelo Itamaraty (Ministério das Relações Exteriores) para assistir à pré-estreia do filme. Moacir aguardou o convite para a *avant-première* por dois anos, sem nenhum retorno do diretor. Mesmo assim, ele pôde usufruir da passagem já destinada a ele, contudo, por conta da inflação, em um trecho menor do Rio de Janeiro até Nova Iorque (DIAS, 2014: 103-105).