



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

PAULO ROBERTO MACHADO DE PAULA

A ESCRITA DE CLAUDIO SANTORO PARA ORQUESTRA DE CORDAS ENTRE  
1946 E 1953: SUBSÍDIOS PARA UMA INTERPRETAÇÃO

*CLAUDIO SANTORO COMPOSITIONS FOR STRING ORCHESTRA FROM  
1946 TO 1953: INTERPRETATIVE ASPECTS*

CAMPINAS

2017

PAULO ROBERTO MACHADO DE PAULA

A ESCRITA DE CLAUDIO SANTORO PARA ORQUESTRA DE CORDAS ENTRE  
1946 E 1953: SUBSÍDIOS PARA UMA INTERPRETAÇÃO

*CLAUDIO SANTORO COMPOSITIONS FOR STRING ORCHESTRA FROM 1946  
TO 1953: INTERPRETATIVE ASPECTS*

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

*Dissertation presented to the Institute of Arts at the University of  
Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree  
of Master of Music, concentration area of Music: Theory,  
Creation and Practice.*

ORIENTADOR: PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO  
ALUNO PAULO ROBERTO MACHADO DE PAULA E ORIENTADO PELO  
PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI

CAMPINAS

2017

**Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES**

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

P281e Paula, Paulo Roberto Machado de, 1980-  
A escrita de Claudio Santoro para orquestra de cordas entre 1946 e 1953 :  
subsídios para uma interpretação / Paulo Roberto Machado de Paula. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Emerson Luiz de Biaggi.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Santoro, Claudio, 1919-1989. 2. Orquestra de cordas. 3. Música  
brasileira. I. Biaggi, Emerson Luiz de, 1961-. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The Claudio Santoro compositions for string orchestra from 1946  
to 1953 : interpretative aspects

**Palavras-chave em inglês:**

Santoro, Claudio, 1919-1989

Strings orchestra

Brazilian music

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Mestre em Música

**Banca examinadora:**

Emerson Luiz de Biaggi [Orientador]

Carlos Fernando Fiorini

Lutero Rodrigues da Silva

**Data de defesa:** 25-08-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

PAULO ROBERTO MACHADO DE PAULA

ORIENTADOR: PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI

**MEMBROS:**

1. PROF. DR. EMERSON LUIZ DE BIAGGI
2. PROF. DR. CARLOS FERNANDO FIORINI
3. PROF. DR. LUTERO RODRIGUES DA SILVA

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

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

Campinas, 25 de agosto de 2017

Para Pedro,  
tão pequeno e tão grande!

## AGRADECIMENTOS:

À Fernanda.

Ao meu orientador prof. Dr. Emerson de Biaggi pelas conversas e ideias.

Aos professores Carlos Fiorini e Lutero Rodrigues pelas contribuições durante a defesa.

Aos Machado de Paula.

E à Capes pelo apoio para a realização desta pesquisa.

Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas.

E. H. Gombrich

## RESUMO

O compositor Claudio Santoro (1919-1989) utilizou em suas obras uma linguagem composicional de caráter atonal e universalista até 1948, quando inspirado pelo realismo socialista inicia um processo de transição que o levaria a um estilo musical onde predominam a busca por elementos tipicamente populares e nacionais. Este trabalho pretende estudar a música escrita por Santoro para orquestra de cordas da fase atonal para a fase nacionalista visando estabelecer parâmetros interpretativos para as peças. Para isso serão analisadas as três obras compostas por Santoro no período e que utilizam a orquestra de cordas como meio: Música para Cordas 1946 (1946), Canto de Amor e Paz (1950) e Ponteio (1953). A partir da análise musical e histórica das obras serão abordadas questões práticas e interpretativas, visando fornecer subsídios para a performance das peças relacionadas.

Palavras-chave: Claudio Santoro, orquestra de cordas, música brasileira

## **ABSTRACT**

The Brazilian composer Claudio Santoro (1919-1989) used in his works a compositional language of atonal and universalistic character until 1948, when, by the influence of the Socialist realism, he begins a transitional process that would lead to a musical style with the predominance of Folkloric and national elements. This research intends to carry out a study of the three pieces written by Santoro for string orchestra from the atonal to the nationalist phase: *Música para Cordas 1946* (1946), *Canto de Amor e Paz* (1950) and *Ponteio* (1953). From the analysis of the musical and stylistic structures associated with its historical context will be established the performance basis for the three pieces.

Key words: Claudio Santoro, string orchestra, Brazilian music

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA</b>	<b>16</b>
<b>1.1. MÚSICA VIVA E O DODECAFONISMO</b>	<b>16</b>
1.1.1. A situação musical brasileira entre os anos 20 e 40	16
1.1.1.1. Música brasileira e o modernismo	16
1.1.1.2. Atonalismo e dodecafonismo no Brasil antes de 1940	21
1.1.2. O Grupo Música Viva e o dodecafonismo brasileiro	24
1.1.2.1. Formação inicial do Música Viva	24
1.1.2.2. Música Viva: a vanguarda musical	26
1.1.2.3. O estilo Música Viva entre 1944 e 1946	28
1.1.3. Ideologia e estética no Música Viva	32
1.1.3.1. Engajamentos políticos e ideológicos	32
1.1.3.2. O Manifesto 1946	34
<b>1.2. NOVAS TENDÊNCIAS</b>	<b>37</b>
1.2.1. A questão ideológica	38
1.2.1.1. Realismo socialista	40
1.2.1.2. Música e realismo socialista	42
1.2.1.3. O II Congresso dos Compositores e Críticos de Praga	44
1.2.2. Santoro e o realismo socialista	46
1.2.2.1. Realismo Socialista no Brasil	49
1.2.2.2. Retorno ao Brasil	52
<b>CAPÍTULO 2 – ANÁLISE MUSICAL DAS PEÇAS</b>	<b>58</b>

<b>2.1.</b>	<b>METODOLOGIA E TEXTOS REFERENCIAIS PARA AS ANÁLISES</b>	<b>58</b>
2.1.1.	<i>Guidelines for style analysis</i> – Jan Larue	58
2.1.2.	<i>Analytic approaches to twentieth-century music</i> – Joel Lester	61
2.1.3.	<i>A practical approach to the study of form in music</i> – Peter Spencer e Peter Temko	62
2.1.4.	<i>Twentieth-century harmony: creative aspects and practice</i> – Vincent Persichetti	63
2.1.5.	<i>Ensaio sobre a música brasileira</i> – Mário de Andrade	64
<b>2.2.</b>	<b>ASPECTOS COMUNS ÀS TRÊS PEÇAS</b>	<b>69</b>
2.2.1.	Formação instrumental	69
2.2.2.	Procedimentos composicionais similares	70
2.2.2.1.	Precisão na escrita	71
2.2.2.2.	Liberdade com relação à métrica vigente	72
<b>2.3.</b>	<b>MÚSICA PARA ORQUESTRA DE CORDAS 1946</b>	<b>73</b>
2.3.1.	Aspectos gerais	74
2.3.2.	Estrutura formal	75
2.3.3.	O Processo de Desenvolvimento	77
2.3.3.1.	As Partes A e A'	77
2.3.3.2.	As Partes B e B'	79
2.3.3.3.	Coda	82
2.3.4.	Aspectos de Sonoridade	82
2.3.5.	Aspectos harmônicos	88
2.3.6.	Aspectos melódicos	90
2.3.7.	Aspectos rítmicos	94
2.3.7.1.	Configurações rítmicas dos motivos	95
2.3.7.2.	Sobre as liberdade rítmica e métrica	97
<b>2.4.</b>	<b>CANTO DE AMOR E PAZ</b>	<b>100</b>

2.4.1.	Aspectos gerais	102
2.4.2.	Aspectos Motivicos	102
2.4.2.1.	Motivo Modal	103
2.4.2.2	Motivo Rítmico	107
2.4.2.3.	Motivo Atonal	110
2.4.2.4.	Motivo Cromático	111
2.4.3.	Aspectos do Processo de Desenvolvimento	112
2.4.3.1.	Funções estruturais das seções	114
2.4.3.2.	Função expositiva	114
2.4.3.3.	Função de elaboração motivica	121
2.4.3.4.	Função transição	126
2.4.3.5.	Função cadencial	130
2.4.3.6.	Recapitulações ou recorrências seccionais	133
2.4.3.7.	Elementos de ligação entre seções	136
<b>2.5.</b>	<b>PONTEIO</b>	<b>139</b>
2.5.1.	O <i>Ponteio</i> de Claudio Santoro	140
2.5.2.	Aspectos gerais	141
2.5.3.	Aspectos de sonoridade	143
2.5.3.1.	Os ostinatos	144
2.5.4.	Aspectos melódicos	150
2.5.5.	Aspectos rítmicos	153
<b>CAPÍTULO 3 – APONTAMENTOS INTERPRETATIVOS (À GUIA DE CONCLUSÃO)</b>		<b>157</b>
3.1.	Da execução das peças	157
3.2.	<i>Música para orquestra de cordas 1946</i>	158
3.2.1.	Das partes A e A'	158
3.2.2.	Das partes B, B' e Coda	159

3.3.	<i>Canto de amor e paz</i>	161
3.3.1.	Dos motivos	161
3.3.2.	Das seções	162
3.4.	<i>Ponteio</i>	167
3.4.1.	Das partes A e A'	168
3.4.2.	Da parte B	171
3.4.3.	Da coda	174
<b>REFERÊNCIAS</b>		<b>175</b>

## INTRODUÇÃO

Claudio Santoro (1919-1989) além de compositor prolífico e regente, foi também ensaísta e educador. Homem conectado e atento aos problemas de seu tempo, ao longo de seus quase cinquenta anos de carreira, utilizou diferentes linguagens e estilos composicionais e sua obra pode ser dividida em fases correspondentes ao seu engajamento estético. Em linhas gerais, estes períodos se sucedem com um intervalo de uma década, constituindo uma fase inicial e dodecafônica na década de quarenta, seguida por uma fase de caráter nacionalista à partir de 1950. Os anos sessenta marcam o retorno às obras dodecafônicas e serialistas. Esta tendência vanguardista seria aprofundada na década seguinte com sua aderência à música eletroacústica e experimentalista. Nos anos oitenta há uma espécie de síntese estilística onde o compositor utiliza diversos estilos e técnicas de composição, muitos deles provenientes de suas fases anteriores.

Este trabalho constitui um estudo sobre as obras para orquestra de cordas de Claudio Santoro escritas entre os anos de 1946 e 1953, período em que o compositor transitou de uma linguagem atonal e universalista para um tipo de composição onde predominou a busca por elementos tipicamente nacionais e populares, sendo esta nova fase diametralmente oposta estética e filosoficamente à anterior. Para isso analisamos tanto do ponto de vista musical quanto histórico três obras representativas deste período: *Música para Cordas 1946* (composta em 1946), *Canto de Amor e Paz* (1951) e *Ponteio* (1953).

Na década de quarenta, Santoro esteve ativamente ligado ao grupo Música Viva, movimento liderado por H. J. Koellreutter e que reunia compositores como Cesar Guerra Peixe, Eunice Katunda, Edino Krieger, entre outros. O grupo Música Viva atuaria entre os anos 1938 e 1950 e foi o principal responsável pela divulgação no Brasil das principais correntes de vanguarda musical da época: o atonalismo, o dodecafonismo e o serialismo. De caráter universalista, o grupo Música Viva pouco a pouco se colocaria como uma alternativa ao modernismo nacionalista brasileiro, que na época tinha Villa-Lobos como seu representante

principal. Neste contexto é que surge a *Música para Cordas 1946* que, como o próprio nome sugere, foi composta em 1946 num período em que Santoro estava engajado com os movimentos musicais vanguardistas atonais e dodecafônicos.

Santoro parte em 1947 para a França, onde permanecerá por cerca de um ano estudando composição e regência. Durante sua estadia na Europa, participará em 1948 do “II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música” em Praga e a partir daí passa a defender as diretrizes estéticas socialistas propostas neste evento que são a negação do dodecafonismo como música decadente e a exortação à criação de uma “música do povo”, totalmente baseada em elementos populares e nacionais. Santoro passa então por um período de rupturas e transformações estéticas e filosóficas e de volta ao Brasil em 1949, inicia suas pesquisas sobre o folclore e a música popular brasileira a fim de colocar em prática a nova ideologia estética adotada. *Canto de Amor e Paz* foi escrita em 1951 e é uma das primeiras tentativas do compositor neste sentido, marcando também seu rompimento definitivo com a música dodecafônica e com os antigos ideais do grupo Música Viva, que nesta época já se encontrava inativo.

Por fim, em 1953 Santoro escreve *Ponteio*, obra em que aprofunda seus ideais estéticos e composicionais na direção da simplificação e da aproximação com a música popular. O próprio nome “Ponteio” já faz referência a esta aproximação assim como os elementos rítmicos e motivicos presentes na peça.

A partir da análise das peças citadas e de sua contextualização histórica, procuramos estabelecer parâmetros que pudessem servir de apoio para sua interpretação. Os apontamentos feitos para as peças *Canto de amor e paz* e *Ponteio* são em parte resultado da experiência do próprio autor advinda da execução das peças em concerto realizado com a Orquestra Sinfônica de Indaiatuba em agosto de 2016.

## CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

### 1.1. MÚSICA VIVA E O DODECAFONISMO

#### 1.1.1. A situação musical brasileira entre os anos 20 e 40

##### 1.1.1.1. Música brasileira e o modernismo

A arte brasileira nas primeiras décadas do século XX passou por uma grande transformação. A busca por uma identidade nacional aliada a necessidade de atualização das linguagens artísticas com relação aos movimentos de vanguarda europeus povoou as discussões em todo campo artístico, tendo como momento marcante a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo. Esse evento serviu como fórum de discussões estéticas e mostra artística, envolvendo apresentações musicais, leituras de poemas e exposições de artes visuais.

Entre os aspectos mais importantes defendidos na Semana de Arte Moderna estava a total liberdade de criação do artista em relação a qualquer tipo de restrição representada pelo academismo, escola, ou concepções estéticas preconceituosas. No discurso de abertura da Semana de Arte Moderna intitulado *A emoção estética na arte moderna*, Graça Aranha defendeu o subjetivismo do artista e a existência de uma arte livre onde “o cânon e a lei são substituídos pela liberdade absoluta que os revela, por entre mil extravagâncias, maravilhas que só a liberdade sabe gerar” assim como “a libertação da arte dos perigos que a ameaçam do inoportuno arcadismo, do academismo e do provincialismo” (ARANHA, 2009, p.418 – 420). O autor também criticou o regionalismo literário (que também poderíamos estender para a música) em prol do nascimento de uma arte brasileira nova e universal que, justamente por estar livre da “pérfida sombra do passado”, teria total liberdade para se desenvolver:

O que hoje fixamos não é a renascença de uma arte que não existe. É o próprio comovente nascimento da arte no Brasil, e, como não temos felizmente a pérfida sombra do passado para

matar a germinação, tudo promete uma admirável "florada" artística. E, libertos de todas as restrições, realizaremos na arte o Universo. A vida será, enfim, vivida na sua profunda realidade estética. O próprio Amor é uma função da arte, porque realiza a unidade integral do Todo infinito pela magia das formas do ser amado. No universalismo da arte estão a sua força e a sua eternidade. Para sermos universais façamos de todas as nossas sensações expressões estéticas, que nos levem a à ansiada unidade cósmica. Que a arte seja fiel a si mesma, renuncie ao particular e faça cessar por instantes a dolorosa tragédia do espírito humano desvairado do grande exílio da separação do Todo, e nos transporte pelos sentimentos vagos das formas, das cores, dos sons, dos tatos e dos sabores à nossa gloriosa fusão no Universo. (ARANHA, 2009, p.422)

Na conferência *Arte moderna*, proferida na segunda noite da Semana por Menotti del Picchia, o autor defende, tal qual Aranha, a liberdade e o individualismo do artista brasileiro modernista afirmando que “o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola” (PICCHIA, 2009, p. 424). Em outro trecho da conferência, Picchia novamente se coloca contra os academismos e às escolas artísticas<sup>1</sup>:

Queremos libertar a poesia do presídio canoro das fórmulas acadêmicas, dar elasticidade e amplitude aos processos técnicos, para que a ideia se transubstancie, sintética e livre, na carne fresca do Verbo, sem deitá-la, antes, no leito de Procusto dos tratados de versificação. Queremos exprimir nossa mais livre espontaneidade dentro da mais espontânea liberdade. Ser, como somos, sinceros, sem artificialismos, sem contorcionismos, sem escolas”. (PICCHIA, 2009, p. 427-428)

Deve-se notar que muitas das ideias propostas por Graça Aranha e Menotti del Picchia na Semana de Arte Moderna como o universalismo, a liberdade criadora do artista e as críticas ao regionalismo e academismo são similares aos princípios reivindicados pelos integrantes do Grupo Música Viva na década de 1940

---

<sup>1</sup> Ainda que Picchia se refira à poesia, podemos imaginar uma transposição desses mesmos ideais para o campo musical, contrastando com o que se tornaria a música nacionalista de origem modernista poucos anos mais tarde.

no debate contra os compositores nacionalistas modernistas, como veremos mais tarde.

No mundo musical os nomes que mais se destacaram nesse período inicial do modernismo foram Villa-Lobos e Mário de Andrade que, mesmo não sendo um criador musical, exerceu grande influência como crítico e mentor intelectual de toda uma geração de compositores, deixando uma grande quantidade de ensaios, artigos e críticas sobre música.

Apesar da renovação das linguagens artísticas serem uma das principais reivindicações do movimento modernista, seus intelectuais rapidamente adotaram uma postura paradoxal com relação à música. Se nos anos 20 observamos uma série de renovações, principalmente na música de Villa-Lobos, alinhando elementos nacionais com as vanguardas europeias, já na virada da década de 1930 tem início um processo acentuado de cristalização do modelo musical nacionalista que irá restringir as experimentações estéticas e estipular quais os procedimentos mais adequados para a criação musical. Este novo posicionamento estético reacionário no campo musical contrastou absolutamente com os ideais expostos na Semana de 22 ao defender, de maneira conservadora, o uso predominante da temática folclórica e regional, além da utilização de técnicas composicionais do século XIX (tonalismo e estruturas formais) e da simplificação musical, visando alcançar uma linguagem musical mais facilmente compreensível pelo povo.

Essas mudanças podem ser medidas pela produção musical de Villa-Lobos, por ser ele a figura musical brasileira preponderante até o final da década de 1930. Durante os anos 20 suas obras estavam alinhadas com as principais vanguardas europeias contemporâneas e podemos situar Villa-Lobos “não apenas como o representante legítimo da produção musical brasileira, mas também como participante ativo da modernidade musical tal como praticada internacionalmente” (KATER, 2001, p.31). Suas inovações incluíam a pesquisa por novas sonoridades através da adição de instrumentos regionais típicos da música popular brasileira e experimentações de novos recursos sonoros, técnicas e usos não convencionais dos instrumentos tradicionais. Também encontramos inovações semelhantes estilisticamente as de Stravinsky e Varèse como a exploração de recursos rítmicos e

temporais e a utilização de blocos sonoros. Neste sentido, Villa-Lobos, assim como os outros modernistas brasileiros, estava mais alinhado às vanguardas francesas e suas renovações musicais voltavam-se mais para as pesquisas sonoras e timbrísticas do que para as formulações morfo-sintáticas da segunda escola de Viena.

Após 1930, Villa-Lobos adotou uma postura mais conservadora, abandonando o risco em prol de um gênero mais acessível, utilizando muito raramente recursos musicais chamados de vanguarda e que caracterizaram sua criação nas fases iniciais. Nesse período estabelece relações com o poder político vigente tornando-se agente musical para a fixação de uma ideologia nacionalista típica daquela época. O compositor continua utilizando como referência materiais folclóricos e populares, porém, do ponto de vista da linguagem musical, sua produção desconecta-se das vanguardas contemporâneas. Sua obra passa a ser caracterizada pelas agregações harmônicas e uso de formas incomuns sobre estruturas convencionais, resultando numa espécie de “compromisso cômodo entre renovação e manutenção das grandes leis da tonalidade” (NEVES 1981, p.79). Carlos Kater oferece um resumo dessa mudança estilística de Villa-Lobos e a diferença entre seus dois momentos criativos:

Se uma incorporou à literatura nacional a atualidade do pensamento estético internacional, transfigurando-o, transcendendo-o e avançando, à maneira tropical, suas fronteiras, a outra fixou os materiais nacionais num idioma igualmente internacional, mas já anacrônico e em processo agudo de superação naquele momento. (KATER, 2001, p.38)

Mário de Andrade, por sua vez, pode ser considerado o teórico da música modernista, idealizando um projeto de nacionalização da música brasileira baseado no folclore e nas manifestações populares. Suas ideias foram expressas principalmente no *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, onde apresentou não apenas sua tese de como deveria ser a música brasileira, como também forneceu sugestões de aproveitamento dos elementos nacionais presentes no nosso populário musical, rejeitando qualquer influência estrangeira:

Mas nesse caso um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada de *universal* faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por mais valiosa que a obra seja, devemos repudia-la, que nem faz a Rússia com Strawinsky e Kandinsky. (ANDRADE, 1972, p. 17)

Tanto no *Ensaio* quanto em suas obras posteriores, Andrade também defenderá uma arte funcional (com ligações sociais) em oposição à música puramente técnica ou artística, em nítido contraste com alguns dos princípios defendidos na Semana de 22. Este posicionamento ideológico de Mário de Andrade se deve à sua aproximação com o socialismo e seria retomado mais tarde, na década de 50 com o advento das teorias estéticas do realismo socialista. Por outro lado, o projeto musical de Mário de Andrade não previa a cristalização da música brasileira dentro de uma estética nacionalista. Segundo o autor, após uma fase mais voltada para a pesquisa folclórica, a criação musical deveria evoluir para a “fase cultural” ou “livremente estética” quando se comporia música nacional de forma inconsciente e espontânea. Neste momento “a nossa música será, não mais nacionalista, mas simplesmente nacional” (ANDRADE, 1975, p.31).

Além de escrever ensaios, artigos e pesquisas sobre a música brasileira e folclórica, Mário de Andrade dedicou-se à crítica musical, atuando em importantes jornais e periódicos brasileiros. Esses textos foram utilizados não apenas para divulgar suas ideias nacionalistas, mas também para exercer certo controle ideológico sobre os compositores a fim de evitar e corrigir possíveis desvios com relação à música brasileira<sup>2</sup>. Após sua morte em 1945, a defesa de suas ideias estaria a encargo de críticos e compositores nacionalistas a ele ligados, principalmente Camargo Guarnieri e Andrade Muricy. Esses autores buscariam manter vivos os ideais andradianos de construção de uma música nacional (ou aquilo que eles entendiam como sendo nacional) contra qualquer tipo de renovação

---

<sup>2</sup> Este controle ideológico nacionalista pode ser facilmente observado em muitas das críticas presentes no livro “*Música, doce música*”, que reúne críticas escritas por Mário de Andrade entre 1924 e 1944.

da linguagem musical de modo ainda mais radical e agressivo, entrando, em algumas situações e por contingências do momento, até mesmo em conflito com o ideário do próprio Mário de Andrade, como analisaremos mais tarde quando tratarmos da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, escrita por Camargo Guarnieri em 1950.

#### 1.1.1.2. Atonalismo e dodecafonismo no Brasil antes de 1940

Até o início da década de 1940 os termos “atonalismo” e “dodecafonismo” se confundem na musicografia brasileira e não se fazia muita distinção entre as diversas tendências composicionais existentes para além da tonalidade. Muitas vezes obras e compositores atonais, mas que não seguiam os procedimentos dodecafônicos, eram considerados como tais e das reduzidas referências que se faz ao dodecafonismo neste período, podemos notar que pouco se conhecia realmente sobre suas técnicas<sup>3</sup>. Mário de Andrade, mentor intelectual dos compositores nacionalistas, faz, por exemplo, uma descrição do atonalismo de Schoenberg em sua “Pequena história da Música” que pela superficialidade da definição não fica claro o real entendimento de Andrade a respeito do dodecafonismo enquanto um sistema organizado de composição:

A Atonalidade é a solução suprema do cromatismo. Foi pela primeira vez determinada pelo austríaco Arnoldo Schoenberg (com o ‘Segundo Quarteto’ com canto, de 1908). Baseia-se na Escala de Doze Sons, todos com intervalos consecutivos de semitom: a escala cromática. A Atonalidade não reconhece pois a existência da Tonalidade. Hoje é vastissimamente usada (Schoenberg, Kreneck, Hindemith, Honegger, Bela Bartok, Obuhow, Webern, etc.). (ANDRADE, 1967, p.201)

---

<sup>3</sup> É importante considerar que o termo “atonalismo” refere-se aquilo que está fora da tonalidade e do sistema tonal, sendo o dodecafonismo apenas uma das técnicas atonais de composição. Neste sentido podemos dizer que uma obra dodecafônica é atonal, mas uma obra atonal não será necessariamente dodecafônica.

Mesmo quando encontramos referências dos críticos brasileiros ao dodecafonismo, notamos certa confusão e desconhecimento quanto a este assunto. Segundo Contier (1991, p.21) “confundiam certas marcas atonalistas deixadas em algumas obras de autores modernistas com a teoria schoenberguiana”, buscando também demonstrar que este proceder não era incompatível com o nacionalismo.

Esta confusão se deve provavelmente ao fato de que o dodecafonismo, enquanto técnica composicional, era praticamente desconhecido tanto dos compositores quanto da crítica musical brasileira, como aponta Neves:

Na verdade, a obra de Schoenberg (mesmo a anterior a ‘Pierrot Lunaire’), de Berg e de Webern era desconhecida dos compositores brasileiros ligados ao nacionalismo pregado por Mário de Andrade, e isto não é de surpreender, pois que aqueles compositores e as técnicas composicionais (tão diferentes) defendidas por eles só tiveram divulgação maior na Europa na década de 40. E os compositores nacionalistas brasileiros, que tiveram oportunidade de realizar viagens pelo velho mundo antes da grande voga dodecafônica e que travaram contato com esta técnica, recusaram-na terminantemente por julgá-la demasiado inexpressiva, o que representa um radicalismo absoluto, pois que certas soluções de compromisso (renovação e tradição, como em Alban Berg) poderiam ao menos ser experimentadas. (NEVES, 1981, p. 81)

O dodecafonismo só se tornaria realmente conhecido no Brasil a partir de 1937, após ser introduzido por H. J. Koellreutter, como aponta Vasco Mariz:

a teoria dos doze sons de Arnold Schönberg, de tanta repercussão na música moderna, não tivera, praticamente, qualquer reflexo no Brasil até 1937, data da chegada ao Rio de Janeiro de Hans-Joachim Koellreutter. (MARIZ, 1981, p.231)

Porém, mesmo sem conhecer de modo aprofundado o dodecafonismo, Mário de Andrade teceu duras críticas à Schoenberg e sua música, caracterizando-a pejorativamente como despossuída de expressão ou função social. Também desencorajou todos os compositores brasileiros que se aventurassem a seguir por este caminho. No ensaio *Distanciamentos e aproximações*, de 1942, Andrade afirma que compositores como Schoenberg são:

sectários do distanciamento social” ou ainda “é muito difícil estabelecer que função artística (não falo ‘estética’, mas exatamente ‘artística’) podem exercer as criações exacerbadamente ‘hedonísticas’ de um Léger na pintura, de um Schoenberg na música, como de um Joyce na literatura. (ANDRADE, 1976, p.364-365)

A música atonal e dodecafônica só seria introduzida no Brasil de forma definitiva a partir de 1940 por Koellreutter e seus alunos Claudio Santoro, Cesar Guerra Peixe e Eunice Katunda, com a criação do “Música Viva”. Este movimento baseado no tríptico “formação, criação e divulgação”, abrangia uma série de ações como concertos, programas radiofônicos, conferências, palestras, publicações, entre outras atividades com o objetivo de “atualizar” o meio musical brasileiro.

Posteriormente, compositores egressos do Música Viva, ao aderirem ao realismo socialista, passariam por uma grande mudança e adotariam uma postura similar, senão mais agressiva com relação ao dodecafonismo e à figura de Koellreutter, juntando-se aos compositores nacionalistas da geração anterior numa cruzada em defesa da música brasileira.

### 1.1.2. O Grupo Música Viva e o dodecafonismo brasileiro

Os primeiros anos da carreira de Claudio Santoro como compositor estão intimamente ligados ao movimento “Música Viva” e à figura de H. J. Koellreutter (1915-2005). Santoro nasceu em Manaus em 1919 e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1933 para estudar violino no Conservatório de Música do Distrito Federal. No mesmo ano de 1937, Santoro concluiu seu curso de violino e Koellreutter chegou ao Brasil, fugindo de perseguições políticas na Alemanha nazista. Os dois se encontraram em 1939 e no ano seguinte Santoro tornou-se o primeiro aluno de Koellreutter, com quem estudou contraponto e estética musical. Em suas composições, Santoro já vinha utilizando uma linguagem atonal livre, mas foi Koellreutter quem o introduziu nas técnicas dodecafônicas que o compositor passa a adotar a partir de 1940 em suas obras. Da associação destes dois compositores dependeria a unidade do movimento “Música Viva” que, no auge de sua existência, entrou em crise a partir de 1948 devido aos conflitos estéticos e ideológicos entre Koellreutter e Santoro, resultando no fim do grupo, como veremos mais tarde.

#### 1.1.2.1. Formação inicial do Música Viva

O núcleo inicial do Música Viva foi constituído entre os anos de 1938 e 1939, reunindo personalidades conhecidas do meio musical brasileiro, sendo compositores, instrumentistas, críticos e historiadores musicais de tendências e orientações estéticas diversas. Entre estas personalidades, além de Koellreutter estavam, Brasília Itiberê, Octávio Bevilacqua, Andrade Muricy, Alfredo Lage, Werner Singer, Egdio de Castro e Silva e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo<sup>4</sup>. Claudio Santoro

---

<sup>4</sup> Brasília Itiberê (1896-1967), folclorista, crítico e escritor, ocupou a cadeira de folclore do Instituto de Artes da antiga Universidade do Distrito Federal e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico; Octávio Bevilacqua (1887-1959), crítico musical e professor de teoria e história da música no Instituto Nacional de Música; Andrade Muricy (1895-1984), crítico musical e literário, foi professor no Conservatório de Canto Orfeônico e no Conservatório Brasileiro de Música; Alfredo Lage, membro da alta sociedade carioca; Werner Singer, regente e pianista alemão; Egdio de Castro e Silva, pianista e compositor; e Luiz Heitor Corrêa de

não teve grande participação nesta primeira fase e a figura de Koellreutter esteve neutralizada pela presença e importância dos outros integrantes. A ausência dessas personalidades nas fases subsequentes do movimento resultou na ascensão e hegemonia das ideias de renovação da linguagem e defesa da música moderna de um modo mais agressivo.

O grupo foi reunido no Rio de Janeiro como uma espécie de sociedade de concertos, um tipo de organização comum na época, com os objetivos principais de divulgar compositores e obras contemporâneas, contrapondo-se às outras sociedades cujo foco principal era promover concertos e solistas reconhecidos. A primeira publicação ligada ao movimento surgiu em maio de 1940 com o título *Boletim Música Viva*, que teve 11 edições com frequência irregular entre os números, encerrada no ano seguinte.

Há neste momento inicial uma tentativa de integração ao reunir nomes com posturas estéticas e ideológicas distantes. A apresentação e divulgação de obras de tendências diversas divididas em três categorias principais – “panorama musical internacional, frente nacionalista e nova escola composicional brasileira” – era uma proposta inédita no país e objetivava a “difusão” e “revitalização do ambiente artístico-cultural” (KATER 2001, p.52). Nesta mesma direção, Contier afirma que os integrantes do Música Viva utilizaram esse ecletismo para possibilitar a penetração da música nacionalista e moderna junto à elite musical carioca, tida como conservadora e apreciadora apenas do romantismo e do tonalismo. (CONTIER 1991, p.15)

Tanto os artigos publicados no *Boletim Música Viva* quanto as discussões internas do grupo eram predominantemente musicais e estéticas. Os temas político-ideológicos, que adquiririam proeminência nos anos seguintes, ainda estavam ausentes em função da censura e do forte controle exercido sobre estes assuntos pela ditadura Vargas. Somente com a queda do Estado Novo e a abertura

---

Azevedo (1905-1992), musicólogo e crítico musical, catedrático de folclore no Instituto Nacional de Música e fundador do Centro de Pesquisas Folclóricas, entre 1947 e 1977 ocupou vários cargos na seção de música da Unesco.

democrática em 1945 é que haveria uma maior liberdade para discussões de caráter ideológico no Brasil.

Ainda que houvesse uma convivência relativamente pacífica entre nacionalistas e adeptos da música nova no interior do grupo, fazendo com que Carlos Kater chamasse este período inicial como a “fase integradora”, Contier (1991) ressalta que os primeiros sinais de conflito já podem ser observados no desconforto dos nacionalistas com a utilização de procedimentos dodecafônicos no início dos anos 1940. Ainda que veladamente, estes compositores demonstravam restrições às novas linguagens musicais. Camargo Guarnieri, por exemplo, que era um dos representantes mais importantes do nacionalismo modernista neste momento não condenava as práticas dodecafônicas, mas também não aprovava seu uso. Por outro lado, compositores ligados às tendências mais modernas, como Claudio Santoro, se caracterizavam pelo experimentalismo de linguagens e pela recusa de elementos diretamente ligados à música folclórica. Suas críticas não se dirigiam a todo nacionalismo, apenas a certo tipo de nacionalismo mais primário que utilizava o folclore de um modo elementar.

Com a mudança de Koellreutter para São Paulo em 1941, o *Boletim Música Viva* deixa de ser publicado e as atividades do grupo tornam-se bastante reduzidas. Estas atividades só foram retomadas em 1944 quando Koellreutter retornou ao Rio de Janeiro e promoveu o reagrupamento do grupo, mas desta vez com uma nova perspectiva.

#### 1.1.2.2. Música Viva: a vanguarda musical

Ao retornar de São Paulo, Koellreutter reorganizou o Música Viva de forma que seu núcleo principal passou a ser constituído em sua maior parte seus alunos e ex-alunos (jovens compositores como Santoro e Guerra Peixe) e alguns instrumentistas também ligados à música nova. Além disso, a saída de personalidades de tendência conservadora resultou na hegemonia das ideias de Koellreutter, agora a figura preponderante no grupo, possibilitando a convergência

ideológica dos integrantes e conseqüentemente numa maior coerência de pensamentos estéticos dentro do movimento.

Essa mudança de perspectiva foi marcada pela publicação do *Manifesto 1944* onde o grupo expõe suas novas diretrizes. O *Manifesto* tem caráter mais estético que político, embora possamos notar alguns aspectos ideológicos em gestação e que seriam mais claramente expostos dois anos mais tarde com a publicação do *Manifesto 1946*. No *Manifesto 1944*, assinado por Aldo Parisot, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida<sup>5</sup> e Koellreutter, o grupo se coloca como defensor da criação contemporânea e em especial da nova música das Américas que, mesmo incompreendidas na atualidade devido à sua novidade, são expressões genuínas de seu próprio tempo. Para Contier (1991), afirmações deste tipo revelam uma nítida influência marxista na elaboração do texto. O documento representou uma ruptura evidente com os meios musicais tradicionais e conservadores daquele momento. Para Kater:

do ponto de vista estético-musical, ele é o reflexo inaugural daquilo que hoje chamamos 'música moderna brasileira' e que se colocou como alternativa única e original às produções de cunho nacionalista, encabeçadas fundamentalmente por Villa-Lobos, em processo de classicização. (KATER 2001, p.55)

O *Manifesto 1944* não constitui um ato isolado. Nesse período as atividades do Música Viva se intensificaram e penetraram nos meios de comunicação, destacando-se o programa radiofônico "Música Viva", que promoveu a audição de novas peças de compositores brasileiros e também a apresentação de compositores estrangeiros ainda desconhecidos no Brasil. Também foram organizados concertos experimentais e a constituição do "Música Viva" paulistano. Através dessas atividades o Música Viva passou a ter grande visibilidade no cenário musical brasileiro. Além das ações de divulgação, também a produção musical do

---

<sup>5</sup> Aldo Parisot (1921-), violoncelista brasileiro radicado nos Estados Unidos; Claudio Santoro (1919-1989), compositor, regente e educador; Guerra Peixe (1914-1993), compositor, arranjador e professor; Egydio de Castro e Silva, pianista e compositor; João Breitinger, Mirella Vita (1919-2012), harpista, professora e pesquisadora italiana; Oriano de Almeida (1927-2004), pianista e musicólogo.

grupo passou a receber destaque no meio. Santoro recebeu em um curto período de tempo alguns prêmios importantes de composição: 1º lugar no “Concurso da Orquestra Sinfônica Brasileira” com a obra *Impressões de uma Usina de Aço*, em 1943; menção honrosa no “Concurso Internacional *Chamber Music Guild*” (em associação com a RCA Victor) em Washington com seu *Primeiro Quarteto de Cordas*, em 1944; 1º lugar no “Concurso Nacional da Associação Rio Grandense de Música para *Lied*” com *A Menina Boba*, em 1945; e obtém em concurso a bolsa da Fundação *Guggenheim* para estudar composição nos Estados Unidos em 1946, que acabará não ocorrendo porque o consulado americano não lhe concederá o visto de entrada naquele país.

A conquista de espaços pelo Música Viva foi vista pelo grupo nacionalista como uma ameaça à música nacional, comprometendo indiretamente a hegemonia desses compositores no cenário musical brasileiro. Além disso, com um posicionamento ideológico definido, os integrantes do Música Viva aderem a um estilo mais agressivo. As declarações polêmicas de Koellreutter criticando o meio musical brasileiro e a educação musical no país, de modo especial a Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, geram uma reação contrária da elite musical conservadora, embora muitas destas críticas fossem bastante similares às aquelas feitas por Mário de Andrade, fundador e mentor da escola nacionalista. Nesse momento o “Música Viva” entra em conflito direto com a escola nacionalista, dando início a um processo de ruptura que pouco a pouco minará as relações entre os dois grupos, culminando com a polêmica discussão em torno das cartas abertas, entre 1950 e 1951.

#### 1.1.2.3. O estilo Música Viva entre 1944 e 1946

Neste período os representantes principais dessa nova corrente de composição foram Claudio Santoro e Cesar Guerra Peixe, ex-alunos de Koellreutter que já estavam sendo reconhecidos pela crítica devido à qualidade de seus trabalhos. Suas obras baseavam-se num “atonalismo serial-dodecafônico” (KATER 2001, p.56), filiando-se ao subjetivismo musical - ou “música pura” como muitas vezes é identificada – e às ideias universalistas presentes no *Manifesto 1944*.

Os integrantes do Música Viva adotaram uma linguagem serial dodecafônica bastante particular, classificada por Neves (1981) como dodecafonismo não ortodoxo. Para este autor, na obra desses compositores, os procedimentos dodecafônicos atuaram como elementos organizadores do pensamento musical, porém suas técnicas não eram aplicadas de modo estrito e cada compositor tinha a liberdade de manipulá-la de acordo com suas próprias necessidades expressivas:

A própria estruturação da série ou das séries básicas de uma obra era feita de acordo com os problemas concretos colocados pela composição. Algumas vezes a série deixa de ser o elemento gerador da obra e transforma-se em derivado, deixa de ser causa para ser efeito. (NEVES 1981, p.93)

ainda sobre a série afirma:

ela decorre de um tema musical preciso, de uma idéia melódica ou de um grupo acórdico, sem atingir mesmo o total cromático em alguns casos mais raros (como em algumas obras de Claudio Santoro). Esta independência com relação à literalidade do sistema dodecafônico será altamente enriquecedora para a música brasileira, dando aos compositores a possibilidade de expressarem-se mais integralmente e diminuindo a predominância do formalismo que marcou a música europeia dos anos pré-guerra (especialmente a de Webern)". (NEVES 1981, p.93)

Esta falta de rigor pode estar relacionada ao fato de que os procedimentos dodecafônicos eram novos mesmo para Koellreutter, que segundo NEVES, introduziu-se “na prática dodecafônica ao mesmo tempo em que seu primeiro aluno de gênio: Claudio Santoro”, sendo que suas primeiras obras dodecafônicas foram compostas contemporaneamente às de Santoro (NEVES 1981, p.87). Também se relaciona, sobretudo, ao processo pedagógico adotado por Koellreutter com seus alunos. Segundo Neves, em sua atividade didática Koellreuter procurava desenvolver “os elementos técnicos indispensáveis ao pensamento de uma nova música” sem negar as “normas consagradas”, isto é, tanto as técnicas musicais tradicionais como aquelas da nova música, “deixando sempre abertas as

portas da experiência criativa livre”. Paralelamente aos aspectos técnicos, promovia discussões sobre problemas estéticos “possibilitando a seus alunos uma visão mais ampla do fenômeno musical” (NEVES 1981, p.85). Assim como Neves, Mariz descreve de forma similar os processos pedagógicos de Koellreutter:

Os métodos de ensino foram também revolucionários, baseados nos seguintes pontos: a) liberdade de expressão; b) desenvolvimento da personalidade; c) conhecimento de todos os processos de composição musical; d) aquisição de um *métier* que correspondesse às exigências da composição moderna, justificada pela expressão da composição musical. (MARIZ 1981, p.232)

Quanto às formações instrumentais deve-se ressaltar que a produção nessa fase foi essencialmente camerísticas devido à impossibilidade de reunir grupos maiores para a execução das peças. Como os nacionalistas e as correntes musicais mais conservadoras detinham o controle de todos os grandes agrupamentos instrumentais, foram raras as composições para orquestras e/ou grupos maiores. As peças eram escritas na sua maioria de modo que pudessem ser executadas pelos próprios integrantes do Música Viva, senão corriam o risco de não serem executadas.

Outros dois aspectos que se destacam neste período foram o subjetivismo musical e a busca por um novo tipo de arte universal em nome do progresso, como o próprio *Manifesto 1944* ressalta. Para isso, os compositores procuraram desligar as composições de quaisquer relacionamentos que não fossem estritamente musicais, como os aspectos descritivos e literários, e mesmo estruturas formais estabelecidas ou convencionais, abolindo inclusive títulos que pudessem sugerir ou explicar as peças a partir de conceitos extramusicais:

A preocupação fundamental deste período é a de libertar a música de todo relacionamento descritivo literário, retornando à pureza absoluta – a música terá em si mesma sua razão de

ser, independentemente de qualquer programa e mesmo de superestruturas formais. Isto reflete na abolição dos títulos explicativos ou sugestivos, passando as obras a chamar-se simplesmente 'música' ou 'peça', o que pode ser observado também na obra dos 'vienenses' e de seus seguidores (NEVES 1981, p.87).

Os títulos abstratos eram empregados principalmente para as obras instrumentais. Já as vocais, devido à presença de um texto, evidentemente recebiam títulos a ele correspondentes. Algumas raras obras fugiam do subjetivismo como *Impressões de uma Usina de Aço*, onde Santoro procura representar os sons de uma usina siderúrgica. A peça não foi escrita dentro das técnicas dodecafônicas e se caracteriza pela objetividade sonora, constituindo, no entanto, uma exceção quando comparada ao conjunto da obra do compositor<sup>6</sup>.

Também buscaram realizar uma arte universal, sem se preocupar com as características nacionais ou raciais, criticando o uso indiscriminado e direto do folclore musical, prática comum entre os compositores nacionalistas, aumentando o conflito entre os dois grupos, embora tanto o subjetivismo quanto o universalismo fossem reivindicações realizadas na *Semana de 22*, origem e raiz do próprio movimento nacionalista. Porém, inicia-se pouco a pouco no interior do Música Viva um movimento que buscava tornar a música nova mais acessível ao público através da conciliação das linguagens mais modernas com alguns elementos de caráter nacional. Este movimento ganharia força a partir de 1946 à medida que os integrantes do grupo aprofundaram seu engajamento político e ideológico.

---

<sup>6</sup> Segundo Vasco Mariz, Santoro confessaria a ele que compôs esta obra apenas para vencer o concurso promovido pela Orquestra Sinfônica Brasileira porque, devido à sua precária condição financeira precisava do prêmio (MARIZ 1994, p.18).

### 1.1.3. Ideologia e estética no Música Viva

Como vimos anteriormente, o *Manifesto 1944* já apresentava em seu texto uma concepção marxista sobre a produção musical. Ao trazer afirmações tais como “em nossa época também existe música como expressão do tempo” e “a revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea” (in KATER 2001, p.54), podemos notar que já naquele momento seus autores concebiam a música como sendo resultado e reflexo da realidade social existente, ou em termos marxistas, como superestrutura de uma base material. Ainda assim esse manifesto se restringia às questões estéticas, bem como a maior parte das atividades do grupo. Porém, essa concepção marxista ganhará cada vez mais espaço nas discussões e ações do grupo, influenciando também a produção musical dos seus integrantes que passarão a buscar cada vez mais uma coerência entre a estética da nova música e um posicionamento ideológico de caráter socialista, o que mais tarde se revelaria inconciliável.

#### 1.1.3.1. Engajamentos políticos e ideológicos

Nos anos que se seguiram a publicação do *Manifesto 1944* o Brasil passou por uma grande transformação política. O ano de 1945 marca o fim do Estado Novo e da ditadura Vargas, dando início ao processo de redemocratização com a realização de eleições diretas, ocorrida em 2 de dezembro deste mesmo ano, para presidente da república e também para a assembleia constituinte. Essa abertura política e democrática possibilitou, entre outras coisas, o retorno do Partido Comunista Brasileiro (PCB) à legalidade, assim como uma maior liberdade de imprensa, e conseqüentemente de expressão (FAUSTO, 2014). Estes fatores provavelmente exerceram uma grande influência sobre os integrantes do “Música Viva”, que puderam dar maior publicidade ao seu posicionamento ideológico, pois a maior parte de seus membros ou eram filiados ao PCB, como o próprio Claudio Santoro, ou defendiam ideias nitidamente socialistas, ainda que não militassem em nenhum partido, como era o caso de Koellreutter.

O aprofundamento dos engajamentos político-ideológicos no interior do grupo trouxe aos seus integrantes a preocupação em se estabelecer uma conexão efetiva entre arte e realidade social, o que resultou na mudança fundamental da concepção de que os artistas, enquanto agentes principais da arte, não devem mais procurar apenas representar ou refletir a realidade contemporânea em suas obras, mas têm a responsabilidade social de tomar parte na transformação dessa mesma realidade. Para Kater, entre os objetivos dessa nova etapa estava a tentativa de realizar mudanças profundas nos meios musicais, posicionamento este defendido por Koellreutter, mas principalmente por Santoro. Estas mudanças deveriam começar pela própria classe musical, a fim de:

viabilizar-se tanto a criação quanto a difusão mais condizente da nova escola compositiva, recuperando-se, através da atualização do circuito musical (compositor-obra-intérprete-público), o sentido último de um fazer então desprovido de espaços e condições. (KATER 2001, p. 59)

O sentido social da produção musical buscado pelos integrantes do Música Viva assemelhava-se à alguns ideais defendidos por Mário de Andrade quando este se referia à função social da arte e da música, conseqüentemente. Para Andrade o mais importante era a “funcionalidade primeira da arte”, devendo esta atuar como uma crítica da vida. Ainda segundo o autor, a arte contemporânea havia se distanciado das massas populares a tal ponto que não se podia estabelecer qual a sua verdadeira função dentro da sociedade, perdendo assim sua legitimidade. Para reaver a legitimidade, a arte precisaria se reaproximar das coletividades tornando a representar “um assunto humano, transposto pela beleza numa aspiração a uma vida melhor” (ANDRADE 1976, p. 365-366).

Segundo Mário de Andrade, os artistas deveriam adequar suas criações ao meio social a fim de realizar essa aproximação com o coletivo. Os integrantes do Música Viva mantinham neste ponto uma posição divergente. Para eles a aproximação com o público deveria ocorrer por um movimento contrário, ou seja, era necessário educar as massas para que, através de seu aprimoramento musical e cultural, o público pudesse compreender as obras artísticas. Dessa visão resultou

uma grande quantidade de ações educativas empreendidas pelo grupo, desde programas de rádio e conferências até a criação dos cursos de música da Universidade do Povo, em 1947, destinados especialmente à classe trabalhadora.

#### 1.1.3.2. O Manifesto 1946

No centro desse processo encontra-se a publicação do *Manifesto 1946*, com o subtítulo *Declaração de princípios*, que sintetiza o momento vivido pelo grupo. Se o manifesto anterior restringiu-se basicamente às questões estéticas relacionadas à música nova, talvez até pela impossibilidade de se abordar determinados assuntos naquela ocasião, o *Manifesto 1946* apresentou matizes nitidamente socialistas e conteúdo muito mais político que estético propriamente dito. Datado de 01 de novembro de 1946, o texto foi publicado em janeiro do ano seguinte, marcando a retomada das edições do *Boletim Música Viva*.

Segundo Contier, o *Manifesto 1946* contém cinco proposições principais: 1) “a música como produto de uma determinada realidade social e histórica”; 2) a “concepção de arte inter-relacionada com o materialismo histórico”; 3) a importância da educação artística e ideológica do público; 4) a arte utilitária em oposição à “arte pela arte”; e 5) a importância do nacionalismo autêntico, aquele ligado diretamente ao povo, como etapa necessária do desenvolvimento musical em oposição ao nacionalismo político, de caráter falso e artificial (CONTIER 1991, p.18-19).

Os dois primeiros itens já estavam expressos no *Manifesto 1944* e possuem caráter puramente conceitual, sendo parte daquela concepção marxista mencionada anteriormente. As outras três proposições revelam a preocupação do grupo em dar concretude ao posicionamento ideológico assumido através de ações práticas no intuito de modificar o meio social existente. Para isto, exigia-se que os artistas se dedicassem não apenas à sua arte, mas também desempenhassem atividades muitas vezes alheias à criação. A última proposta estava intimamente ligada ao fato de que muitos integrantes do movimento já estavam realizando

experimentos musicais no sentido de tornar suas obras mais compreensíveis ao público através de elementos que pudessem ser reconhecidos pela audiência.

Na publicação do *Manifesto 1946* constam as assinaturas de Claudio Santoro, Egidio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Gení Marcondes, Guerra Peixe, Heitor Alimonda, Koellreutter e Santino Parpinelli<sup>7</sup>. Quando foi redigido, Santoro encontrava-se fora do Rio de Janeiro e não participou de sua elaboração, apesar de sua assinatura constar no documento, vindo a conhecer o texto apenas através do *Boletim Música Viva nº 12*. Em carta dirigida à Koellreutter, o compositor demonstra “seu desacordo frente a alguns tópicos básicos – apontando particularmente incoerências internas na formulação de conceitos ideológicos”, dando ensejo às discordâncias internas que culminarão na dispersão do grupo. (KATER 2001, 69-70)

O *Manifesto 1946* desencadeou debates e questionamentos internos diretamente relacionados a conflitos estéticos e ideológicos. Estes conflitos tinham origem nos posicionamentos contraditórios assumidos pelos próprios integrantes do grupo “Música Viva”. Ao defenderem a função social da música como um princípio básico, automaticamente tornava-se necessário que esta fosse compreendida pelo público. Neste momento entraram em choque com a linguagem adotada até então, uma vez que o dodecafonismo estava longe de ser compreendido e aceito pelo público em geral, não sendo sequer reconhecido pela maior parte do meio musical brasileiro. Pouco a pouco estas questões tomaram uma grande importância entre os integrantes do grupo, que, conscientes destas contradições, procuraram uma solução coerente entre estética e ideologia.

Por esse período Santoro já estava buscando um modo de simplificar suas composições como forma de superar os problemas colocados:

A partir de 1946 começa a seguir na música de Santoro tendência de compromisso entre a técnica dodecafônica e o espírito do nacionalismo, correspondendo ao seu desejo de tornar sua obra fruto de seu posicionamento ideológico. Por

---

<sup>7</sup> Eunice Katunda (1915-1990), pianista e compositora; Gení Marcondes (1916-2011), compositora e diretora musical de peças teatrais; Heitor Alimonda (1922-2002), pianista; e Santino Parpinelli (1912-1991), compositor, regente e violinista brasileiro. Para Claudio Santoro, Guerra Peixe e Egidio de Castro e Silva ver notas anteriores.

coerência, Santoro simplificará sua linguagem com vistas de torna-la mais imediatamente inteligível e atuante. A 'Música para Cordas' e a 'Sonata para Trompete e Piano' são talvez, as primeiras obras deste compositor a tomarem intencionalmente (mas de modo ainda muito sutil) certos elementos característicos do folclore brasileiro, especialmente algumas células rítmicas. Mas não se trata de adesão direta ao simplismo pregado pela escola nacionalista, pois que estas obras ainda guardam os elementos estruturais do dodecafonismo (NEVES 1981, p.100-101).

Assim como Neves (1981), em Mariz (1994) também encontramos o ano de 1946 como sendo de transformação na obra de Santoro, quando o compositor começa a introduzir em sua obra elementos nacionais ou folclóricos. O autor destaca inclusive, ao referir-se à peça *Música para Cordas 1946*, composta neste mesmo ano, a presença de "alguns traços nacionalistas" e de "um sentimento nacional diluído, espontâneo" (MARIZ 1994, p. 19). Mas deve-se, no entanto ressaltar que estes elementos, se estão presentes, são tão discretos que dificilmente podem ser reconhecidos. Quanto à simplificação das obras, podemos entendê-la como resultado de uma liberdade ainda maior com relação aos procedimentos dodecafônicos, embora estes tenham permanecido como elementos estruturantes das peças. Anos mais tarde, o próprio compositor fez uma análise similar a respeito de suas obras dodecafônicas em entrevista concedida à Raul do Valle:

Porque ali eu usava a técnica dodecafônica, mais como elemento de unidade pra minha obra, do que como uma camisa de força. Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções mais importantes que ela tem hoje em dia, e a de transmitir uma mensagem de liberação do homem. (SOUZA, 2003, p.79)

A partir da publicação do *Manifesto 1946* inicia-se o distanciamento de Santoro do grupo Música Viva. O compositor havia recebido uma bolsa de estudos da *Guggenheim* para estudar nos EUA no período de 1946-1947, mas teve seu visto de entrada negado por ser filiado ao Partido Comunista Brasileiro. Por intermédio de amigos, conseguiu então uma bolsa do governo francês e no ano de 1947 partiu

para Paris onde estudou composição com Nádya Boulanger e regência com Eugène Bigot. Santoro regressou ao Brasil em outubro de 1948, porém este curto período em que esteve na Europa representou um momento de profundas transformações estéticas e ideológicas para o compositor e para o Música Viva.

## 1.2. NOVAS TENDÊNCIAS

Durante sua estadia na Europa, Santoro travou contato com as ideias dos “músicos progressistas” e participou como delegado do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*, em Praga, que estipulou as novas diretrizes estéticas a serem seguidas pelos compositores de orientação socialista. Estas novas orientações faziam parte do ideário estético do realismo socialista e foram divulgados no Brasil principalmente através de dois textos: o *Apelo Votado por Unanimidade pelo IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga* e sua *Resolução*<sup>8</sup>, sendo este um documento oficial do Congresso e pelo artigo escrito por Claudio Santoro intitulado *Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga*<sup>9</sup>, onde o compositor descreveria resumidamente as conferências e discussões ocorridas durante o evento e também as possíveis formas de aplicação das resoluções estipuladas pelo congresso à música brasileira.

Para Kater, este período coincidiu com o momento em que o “Música Viva” encontrava-se “em franco desenvolvimento em sua empresa de divulgação e formação musical”. Mas as mudanças de posição de seus membros em função do Congresso de Praga desencadeariam o processo de desintegração do grupo:

Serão justamente as Resoluções e o Apelo elaborados nesse congresso que conferirão substrato formal para a polarização das divergências ideológicas entre Koellreutter e Santoro, deflagrando no grupo o processo efetivo de rupturas internas. (KATER 2001, p.70)

<sup>8</sup> O texto foi publicado primeiramente em *Fundamentos: revista de cultura moderna* n° 2, de julho de 1948 (p.154-156) e posteriormente no *Boletim Música Viva* n° 16 de agosto de 1948.

<sup>9</sup> Este artigo foi publicado na *Fundamentos: revista de cultura moderna* n° 3, agosto de 1948, p.233-240, porém de forma incompleta. Sua parte final consta na edição n° 9/10 de março e abril de 1949, p.187-188.

Se por um lado as diretrizes estabelecidas no Congresso serviram de fundamento para as modificações estéticas que já estavam em curso naquele período, também acarretaram grandes crises estéticas e ideológicas para esses compositores, pois a partir daí necessitaram forjar uma nova linguagem composicional que pudesse satisfazer as propostas ideológicas assumidas, o que não ocorreu imediatamente.

### 1.2.1. A questão ideológica

Como vimos anteriormente, os membros do Música Viva possuíam não apenas afinidades estéticas, mas também ideológicas. Entretanto, seriam justamente as contradições existentes entre a estética e a ideologia adotadas bem como as soluções individuais buscadas por cada um de seus membros para resolução desses conflitos que levou à desintegração do grupo. As divergências já estavam em curso, mas se agravaram a partir de 1947 com a partida de Claudio Santoro para Paris e sua aproximação com outras correntes artísticas também de influência marxista, porém diferentes daquela advogada pelo Música Viva<sup>10</sup>.

Em Paris, Santoro aprofunda a busca pela simplificação de suas obras, distanciando-se pouco a pouco do dodecafonismo. É o próprio compositor, em carta à Curt Lange que afirma “tenho abandonado a técnica dos 12 sons depois que cheguei em Paris para tentar uma nova expressão embora não queira dizer com isso que abandonei a técnica dos 12 sons definitivamente”<sup>11</sup> (VIEIRA, 2013, pp.213-214). Contudo, este distanciamento ainda não constituía uma aversão àquela técnica, tal como o compositor demonstraria após o Congresso de Praga, mas apresentava-se apenas como uma maior liberdade em relação aos procedimentos dodecafônicos, algo que já era comum aos compositores do Música Viva. De fato, as relações de Santoro com o dodecafonismo eram ainda próximas, tanto que em 1946 o

---

<sup>10</sup> Na época havia várias correntes estéticas de caráter socialista, muitas delas opostas entre si. Como seguiam uma orientação marxista-materialista, todas elas defendiam a necessidade de haver uma relação entre a arte e o tempo atual, contudo sem concordarem quanto a maneira como isso deveria ocorrer. Os extremos eram: 1) a arte deveria ser simplificada ao máximo a fim de chegar ao nível de compreensão das massas; ou 2) as massas deveriam ser educadas a fim de poderem acessar e compreender as obras artísticas.

<sup>11</sup> Carta datada de oito de maio de 1948.

compositor recebeu uma bolsa da Guggenheim e pretendia se dirigir aos Estados Unidos para estudar, entre outros, com o próprio Schoenberg<sup>12</sup>. No entanto, esses planos tiveram que ser interrompidos: devido à sua filiação ao Partido Comunista, Santoro teve o visto de entrada para os Estados Unidos negado, o que fez com que o compositor se encaminhasse para a Europa.

Sua ruptura definitiva com a técnica dos doze sons ocorreu a partir da sua participação como delegado especial no IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga, evento realizado em 1948 e que foi responsável pela internacionalização do realismo socialista de caráter soviético na música. Ao filiar-se definitivamente a esta corrente, o compositor procurou utilizar as propostas apresentadas no congresso como base para um novo estilo composicional, ainda a ser construído. Devemos ressaltar que algumas das propostas sugeridas pelo congresso estavam em conformidade com o que os jovens compositores do Música Viva já vinham buscando em suas experimentações, tais como a simplificação da linguagem e a utilização de elementos nacionais. Outras, porém representavam rupturas profundas como a condenação ao dodecafonismo e a todo tipo de vanguarda. Como estas ideias tiveram grande impacto sobre Santoro e influenciaram sua obra durante toda a década de 1950, apresentaremos a seguir uma breve descrição do realismo socialista de caráter soviético aplicado à música, as proposições realizadas pelo *IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga* e sua influência sobre o posicionamento ideológico e estético de Claudio Santoro<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Em duas cartas datadas de 1946, Santoro pediu a Curt Lange que este contatasse Schoenberg em seu favor. Ver Vieira (2013).

<sup>13</sup> Não apenas Santoro, mas praticamente todos os compositores ligados ao Música Viva foram impactados com as ideias estéticas promovidas pelo Congresso de Praga, como demonstra a guinada estética de Guerra-Peixe e Eunice Katunda em direção a uma música de caráter nacional e popular. Apenas Koellreutter não aderiu integralmente ao realismo socialista, militando isoladamente em defesa da vanguarda musical.

### 1.2.1.1. Realismo socialista

Intelectuais e artistas que se dedicam ao estudo das relações existentes entre as artes e a sociedade sob a perspectiva marxista têm frequentemente chegado a resultados divergentes entre si, muitas vezes até opostos, embora partindo das mesmas fontes teóricas. Segundo Konder (2013) estas divergências estão relacionadas dentre outras coisas: 1) à própria concepção marxista de um mundo em constante movimento, dificultando o estabelecimento de sistemas fechados; 2) à ausência de uma teoria estética elaborada pelos próprios fundadores do marxismo, Marx e Engels<sup>14</sup>, que pudesse apresentar suas ideias a respeito do tema e servir de guia<sup>15</sup>.

No início do século XX as discussões à respeito do lugar destinado às artes dentro do sistema socialista foram uma constante. Porém, estes temas ficaram restritos a pequenos círculos intelectuais e artísticos com atuação limitada, nem sempre resultando em ações concretas<sup>16</sup>. Somente após a Revolução Russa, em 1917, quando pela primeira vez se instaurou um governo duradouro inspirado nos ideais socialistas de Marx e Engels é que houve a necessidade de se desenvolver de modo mais sistemático uma teoria estética que estivesse de acordo com os interesses do Estado. Mesmo assim, nos anos iniciais da Revolução Russa não houve consenso a esse respeito o que explica a coexistência de várias correntes estéticas nos anos de 1920 dentro da antiga União Soviética<sup>17</sup>.

A partir de Stalin o governo soviético abandonou os princípios da revolução mundial e revolução permanente, passando a se concentrar mais nos problemas internos do país<sup>18</sup>. Em função disso as artes passaram a ser tratadas

---

<sup>14</sup> Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895).

<sup>15</sup> Embora Marx e Engels não tenham desenvolvido uma teoria propriamente dita sobre o assunto, as questões estéticas ocupam um lugar importante dentro de suas obras e, portanto, dentro de seu pensamento. Exemplo disso é o texto “Propriedade Privada e Comunismo” presente no livro “Manuscritos econômico-filosóficos”, onde Marx defende que o ser humano possui uma capacidade estética que deve ser desenvolvida pela educação a fim de evitar que o indivíduo seja alienado desta capacidade e, portanto de parte de sua humanidade.

<sup>16</sup> Do ponto de vista teórico, há uma extensa lista de autores que dedicaram trabalhos importantes ao assunto como é o caso de Walter Benjamin, Christopher Caudwell, Max Raphael, György Lukács entre outros. daquelas ideias que resultaram em ações práticas podemos citar as experiências teatrais de Bertolt Brecht e Erwin Piscator na Alemanha e de Vsevolod Meyerhold com o *proletkult* nos primeiros anos da revolução Russa.

<sup>17</sup> Meyerhold, Trotsky, Lenin, Bukharin, Eisenstein, Maiakovsky e Gorky são alguns autores que tratariam das relações entre arte e sociedade. Todas essas correntes seriam eliminadas a partir dos anos 1930 quando o Estado Soviético assumiria uma posição legisladora sobre a arte.

<sup>18</sup> Para maiores informações sobre o período stalinista ver Hobsbawm (1995).

como assunto de interesse de estado devido a sua capacidade de influenciar a sociedade em favor do governo<sup>19</sup>. Foi nesse contexto que o estado soviético desenvolveu e adotou oficialmente o realismo socialista como a única corrente estética aceitável, visando adequar “a arte às exigências imediatas da propaganda política do Partido” (KONDER 2013, p.88).

O realismo socialista do período de Stalin foi desenvolvido por Andrei Zdanov<sup>20</sup> a partir do princípio do herói revolucionário de Maximo Gorki<sup>21</sup>, segundo qual o comunismo representava um ideal a ser alcançado e toda arte realista deveria procurar expressar a sociedade futura ideal (KONDER 2013, p.88) e não necessariamente a realidade atual, o que em grande medida contradiz os próprios fundamentos do marxismo. Os artistas deveriam tomar parte na construção desta nova sociedade, por isso a necessidade de que suas obras fossem facilmente compreendidas por todos. Zdanov transformou as ideias de Gorki em políticas culturais de estado que, pelo controle das artes em geral, serviram à máquina de propaganda política como meio de se chegar às massas. Estas ações na prática consistiram na retomada de valores estéticos do século XIX e condenação dos movimentos de vanguarda em todas as artes.

---

<sup>19</sup> Esse período corresponde ao início do uso maciço da propaganda como recurso para manipulação das massas, tendo sido utilizado politicamente por diversos estados, independentemente de seu alinhamento ideológico e também comercialmente.

<sup>20</sup> Andrei Alexandrovich Zdanov (1896-1948) ocupou diversos cargos importantes dentro do Partido Bolchevique.

<sup>21</sup> Máximo Gorki (1868-1936) era o pseudônimo de Alexis Maximovitch Piechkov, escritor, dramaturgo e ativista político russo.

### 1.2.1.2. Música e realismo socialista

No plano musical, a política cultural de Zdanov pode ser resumida a partir de dois textos: “A tendência ideológica da música soviética”<sup>22</sup> e “Sobre a ópera ‘a grande amizade’ de V. Muradeli – resolução do Comitê Central do Partido Comunista (bolchevique) 10 de fevereiro de 1948”<sup>23</sup>. Os textos foram publicados no Brasil na forma de artigo pela revista “Problemas – revista mensal de cultura política” em outubro de 1949, estando, portanto desde então acessíveis em português<sup>24</sup>. Estes dois textos apresentam diretrizes importantes que estariam na base das resoluções do II Congresso dos Compositores e Críticos de Praga, principalmente a condenação à música moderna, também chamada de música formalista, e a defesa do realismo socialista como solução para a questão musical.

Dentre os problemas gerais da música moderna apontados por Zdanov em “A tendência ideológica da música soviética” estavam: 1) o internacionalismo musical e a imitação de modelos estrangeiros ligados à burguesia ocidental, considerada por ele como decadente e degenerada; 2) o abandono da música descritiva e a necessidade de interpretação de seu conteúdo musical, exigindo para isso a presença de um crítico musical como mediador; 3) a supervalorização da inovação e novidade como valores, assim como da complexidade das obras, que por si só não deveria ser considerado sinônimo de progresso musical; e 4) uso indiscriminado do naturalismo cru, alegando que os sons naturais deveriam ser exceção na música. Para ele, a música necessitava ser compreendida pelas grandes massas e para corrigir seus desvios atuais era fundamental que os compositores se dedicassem à gêneros vocais como árias, canções, obras corais e a música orquestral mais simples a fim de satisfazer as exigências estéticas da audiência. Para isso seria necessário principalmente restabelecer a importância do canto em relação ao desenvolvimento unilateral da música instrumental e restaurar a herança clássica, posta em risco devido à vontade destrutiva da tendência formalista.

---

<sup>22</sup> Este texto reproduz um discurso proferido por Andrei Zdanov no encerramento da Conferência dos Trabalhadores da Música Soviética, em 1948.

<sup>23</sup> Este texto tem um caráter mais deliberativo sobre o assunto, como o próprio título sugere.

<sup>24</sup> Camargo Guarnieri em sua “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, publicada no final de 1950, faz uso de diversas ideias contidas nestes dois textos.

Já o texto de “Sobre a ópera ‘A Grande Amizade’ de V. Muradeli”<sup>25</sup> é mais explícito ao apontar tanto as falhas da música moderna (ou formalista), considerada antinacional e contrária aos interesses coletivos do povo, como ao afirmar quais deveriam ser as fontes para uma música estética e ideologicamente adequada. Apesar de referir-se inicialmente à uma peça específica, a Ópera “A Grande Amizade”, este texto poderia ser aplicado a qualquer obra moderna, servindo a ópera em si apenas como um pretexto para analisar o assunto. De acordo com o texto, os principais problemas da ópera seriam a “falta de expressão” e a “pobreza de sua música”, não havendo “nenhuma melodia ou ária que se retenha na memória”, sendo “ruidosa e desarmônica, construída sobre contínuas dissonâncias, sobre combinações de sons que ferem os ouvidos” (p.1). Muradeli também é criticado por não utilizar gêneros musicais populares como “canções, estribilhos, motivos de bailes e danças”, fazendo com que sua música se tornasse desagradável e inacessível às grandes massas populares (p.1). Outro problema se refere à ênfase na música instrumental ou ainda vocal, mas sem palavras, afastando-se das tradições clássicas e populares. A “atração unilateral pelas formas complexas da música sinfônico-instrumental sem texto” e o desdém por gêneros como “a ópera, a música coral, a popular para pequena orquestra, instrumentos populares, conjuntos vocais, etc.” faz com que a música formalista seja incompreensível ao gosto popular, ficando restrita a um pequeno círculo de estetas<sup>26</sup> (p.3) e, portanto apartada do povo.

O texto ainda trás duas importantes definições relacionadas à música moderna e a música do realismo socialista. Nele a música moderna se caracteriza pela:

---

<sup>25</sup> Todas as citações do parágrafo se referem a este texto.

<sup>26</sup> Devemos ressaltar que os gêneros sugeridos tanto à Muradeli quanto aos compositores em geral estão relacionados à música vocal ou para dança e introduzem sempre algum elemento extramusical que atua no sentido de facilitar sua compreensão. Nenhum deles é estritamente musical.

negação dos princípios básicos da música clássica, a pregação da atonalidade, a dissonância e a desarmonia como supostas expressões de 'progresso' e 'inovação' no desenvolvimento da forma musical, a rejeição de importantíssimas bases – como a melodia, por exemplo, - da obra musical, a preferência pelas combinações ruidosas, neuropáticas, que transformam a música numa cacofonia, num ajuntamento caótico de sons (COMITÊ CENTRAL DO PARTIDO COMUNISTA, 1949, p.3).

em oposição, a música do realismo socialista (no caso soviético) seria aquela:

cujas bases são o reconhecimento do enorme papel progressista da herança clássica, em especial das tradições da escola musical russa, a utilização desta herança e seu desenvolvimento ulterior, a combinação de um elevado conteúdo com a perfeição artística da forma musical, a veracidade e a realidade da música, seu profundo vínculo orgânico com o povo e sua criação musical e vocal, o elevado domínio profissional com a simplicidade e a acessibilidade simultânea das obras musicais. (COMITÊ CENTRAL DO PARTIDO COMUNISTA, 1949, p.5)

### 1.2.1.3. O II Congresso dos Compositores e Críticos de Praga

As ideias de Zdanov e do realismo socialista soviético estavam na base das discussões e conferências que ocorreram durante o IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga realizado em 1948 e exerceram grande impacto sobre Claudio Santoro, também presente no evento. As discussões e conferências realizadas ao longo do congresso resultaram no “Apelo Votado por Unanimidade pelo IIº Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga”, publicado no Brasil pela Revista Fundamentos em julho de 1948<sup>27</sup>. O texto apontava os problemas enfrentados pela música naquele momento assim como os caminhos possíveis para os compositores interessados numa arte progressista.

Segundo este documento, a música contemporânea passava por uma crise profunda caracterizada principalmente pela oposição entre a música erudita<sup>28</sup> e a música popular. Enquanto a música erudita se tornava “individualista e subjetiva quanto ao seu conteúdo” e “complexa e artificial quanto a sua forma”, a música popular caminhava para se tornar cada vez “mais banal, estagnada e estandardizada”, atendendo apenas os desígnios comerciais de uma indústria monopolizadora. Contudo, ambas possuíam um “caráter cosmopolita” que negava as particularidades nacionais e, ainda que pudessem parecer contrárias entre si, resultavam de um mesmo “fenômeno cultural, decorrente de um estado social defeituoso” (ESTRELA, 1948, p.86).

Dentre os problemas apontados para música erudita estava o desequilíbrio entre os elementos musicais com a predominância do ritmo ou da harmonia sobre a melodia ou ainda pela supremacia da forma em detrimento do ritmo e melodia. Outro problema estava relacionado à substituição de uma lógica musical pelo uso de “melodias sem contorno definido” e aplicação de formas contrapontísticas que não escondem a falta de conteúdo ideológico. Com isso a música erudita tornava-se cada vez mais complexa na forma e subjetiva no conteúdo, restringindo seu público e deixando espaço para uma música popular voltada apenas à diversão, música esta que “emudece e nivela as faculdades

---

<sup>27</sup> O texto foi publicado na revista com o título “Manifesto do 2.º Congresso de compositores e críticos musicais – Praga”.

<sup>28</sup> Mantivemos a terminologia utilizada no texto.

sensíveis do ouvinte e degenera seu gosto musical” (ESTRELA, 1948, p.87)<sup>29</sup>. A solução seria procurar uma síntese entre o erudito e o popular, unindo “uma grande qualidade artística e uma forte originalidade, com um perfeito espírito popular” (p.88). O texto também indica a necessidade de que os artistas assumissem “novas e urgentes tarefas” em função do surgimento de “novas formas de sociedade”, que era a sociedade socialista (p.87).

Por fim são apresentadas quatro sugestões aos compositores para que a crise pudesse ser superada: 1) evitar o subjetivismo e buscar expressar os “sentimentos” e “idéias progressistas das massas populares” (p.87); 2) prender-se “mais estreitamente à cultura nacional de seu país e defenderem-na das falsas tendências cosmopolitas” (p.87); 3) utilizar formas próprias para se atingir esses objetivos “sobretudo a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, coros, canções, etc” (p.87)<sup>30</sup>; e 4) trabalhar para educar musicalmente as massas (p.88).

#### 1.2.2. Santoro e o realismo socialista

Como podemos observar, há grandes semelhanças entre as diretrizes musicais impostas internamente na União Soviética pela política cultural de Zdanov e as propostas realizadas pelo II Congresso de Praga. Santoro, que participou do Congresso como delegado especial, procurou divulgar no Brasil as ideias propostas ao longo do evento e também no “Apelo” não apenas para seu círculo musical, mas para todo o público. Desta forma surgiu o artigo “Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga”, publicado na Revista Fundamentos em agosto de 1948<sup>31</sup>.

O texto apresentou as impressões de Santoro sobre as discussões realizadas durante o II Congresso de Praga e as ideias que resultam no “Apelo”. Este artigo é importante na medida em que apresenta as ideias mais relevantes para o compositor, ou seja, nele podemos observar a visão de Santoro sobre os assuntos discutidos durante o congresso e destacar quais pontos o compositor considerou como mais relevantes. Isto fica claro não apenas nos resumos das discussões, como

---

<sup>29</sup> As citações do presente parágrafo e do seguinte se referem à ESTRELA (1948).

<sup>30</sup> Novamente observamos a presença do texto como forma de torná-las inteligíveis.

<sup>31</sup> Todas as citações entre as páginas 38 à 40 fazem referência à SANTORO (1948).

também nas análises pessoais que Santoro faz a respeito dos assuntos musicais e ideológicos, assim como a transposição dessas ideias para o contexto brasileiro. O texto segue a mesma linha dos escritos de Zdanov e do “Apelo” do Congresso de Praga: possui um forte caráter ideológico, mas do ponto de vista técnico não há apontamentos musicais claros a respeito do tipo de composição a ser feita a não ser a condenação à música que vinha sendo feita naquele momento, principalmente a atonal e a música comercial e a valorização do popular e do nacional.

O artigo divide-se em duas partes. Na primeira delas Santoro faz um resumo das principais discussões e ideias apresentadas no Congresso, todas elas ligadas principalmente ao realismo socialista soviético. Na segunda metade, de modo quase simétrico, o compositor retoma as ideias apresentadas no início, mas sob uma perspectiva pessoal, estabelecendo em alguns casos relações com a música brasileira. Existem no artigo de Santoro três tópicos principais: 1) a questão ideológica e a necessidade de uma produção vinculada à realidade social atual; 2) o retorno ao período áureo da arte burguesa, situado no século XIX; e 3) o conteúdo musical a ser utilizado nas obras.

Para Santoro, o problema principal da música que se fazia naquele período era ideológico. Este problema estava relacionado ao princípio básico de que se o socialismo representava um progresso em relação ao capitalismo, toda arte progressista deveria, portanto representar ou refletir os anseios da classe proletária e revolucionária. O compositor progressista precisaria vincular-se à realidade social para que sua arte fizesse sentido. Por outro lado, o isolamento do artista atenderia apenas aos interesses da burguesia decadente na medida em que esta compreendia a função da arte na “luta pelo progresso e pela humanidade” (p.237). Pelo fato de estarem fechados em si mesmos, desligados da “evolução social” e alheios às questões reais, os compositores contemporâneos, também chamados de formalistas, não solucionaram o problema da música atual. Ainda de acordo com o compositor, o absurdo individualista e a preocupação com a originalidade eram estéreis e por isso a arte abstrata, desligada da realidade social chegou a um impasse sem solução para quem desejava uma arte progressista.

A importância do aspecto social da música para Santoro fica claro quando o compositor afirma que “não se constrói pensando em si, mas se constrói pensando realizar algo de concreto para uma finalidade social mais ampla” (p.239). Mas para

isso seria necessária uma mudança de postura dos próprios artistas, pois antes do socialismo eram estes que pareciam “impulsionar o desenvolvimento da sociedade”, porém com o surgimento de países que seguiam uma forma de governo socialista, o povo passou à frente e a classe revolucionária ocupou a posição da vanguarda. Os artistas deveriam, portanto estar associados a estas classes, ao proletariado e ao progresso (p.236).

O segundo tópico sugere o retorno à arte burguesa do século XIX. Esta ideia, segundo Santoro, foi apresentada pela delegação soviética e se baseava no conceito de que seria preciso

tomar como ponto de partida uma época que constitui um período áureo na manifestação artística de uma classe, para daí tirar conclusões com o aproveitamento da cultura popular, desenvolvendo-a com um sentido revolucionário e partindo por um novo caminho” (SANTORO 1948, p.235-236).

Seguindo esta ideia, a arte não deveria partir de um sistema decadente, ou seja, da burguesia atual, por isso a necessidade de se retornar a uma etapa em que esta mesma burguesia encontrava-se em ascensão para que a partir daí se pudesse corrigir a trajetória da arte (p.239). Como toda arte estaria diretamente ligada à sociedade a solução para seus problemas não poderia ser buscado na arte de uma sociedade decadente. Este segundo tópico, também presente nos escritos anteriormente analisados, representa uma grande contradição não apenas em relação ao primeiro, que pede uma vinculação da arte e dos artistas com a realidade social atual, mas com os próprios fundamentos do marxismo.

O terceiro aspecto abordado por Santoro estava relacionado ao conteúdo das obras. De acordo com o compositor, este problema já vinha sendo discutido com Koellreutter desde 1945, mas somente naquele momento é que encontrara uma solução ou resposta para a verdadeira função da arte. Para ele a criação artística deveria ter uma “realidade positiva” que precisava ser “procurada e fundamentada, por cada povo, por cada nacionalidade, para que esta linguagem, além do conteúdo positivo, reflita também o aspecto característico do povo, baseando-se na canção e ritmo popular” (p.238). As obras atonais, por possuírem um “conteúdo mórbido”, geravam pessimismo, tirando do ouvinte “as forças e o otimismo para lutar” (p.238). Segundo Santoro, estas ideias foram extraídas da conferência de Hans Eisler em que este considerava a música de Schoenberg negativa pelo caráter de medo e

terror que impunha aos ouvintes, sendo estes sentimentos inadequados para a nova sociedade. Santoro ainda defende que o artista deveria estar junto com o povo para que sua arte refletisse um conteúdo verdadeiramente progressista e para que sua arte pudesse falar com o povo (p.238). Entretanto, deveriam ser selecionados e utilizados apenas os conteúdos positivos do folclore, evitando ou mesmo excluindo aquelas de caráter negativo ou pessimista<sup>32</sup>.

No caso brasileiro, Santoro cita Glauco Velasques, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri como exemplos a serem seguidos porque algumas de suas obras “representam um aspecto positivo” que é “a influência da canção e do popular” (p.239). Porém, Santoro faz uma ressalva com relação ao aproveitamento dos elementos nacionais nas obras destes compositores. Para ele o uso dos recursos populares deveria possuir um fundamento ideológico:

diferenciando dos nacionalistas pelo conteúdo que devemos introduzir e pela conseqüente nova forma a que devemos chegar. A razão pela qual estes compositores não conseguiram realizar uma obra cem por cento para o povo, e de seu valor espiritual, dando a impressão mais de um exotismo, que nasceu da imitação dos movimentos nacionalistas na Europa. (SANTORO 1949, p.239)

Para ele, os compositores nacionalistas apenas utilizavam o exotismo da cultura popular em suas obras, do mesmo modo como o fizeram os compositores europeus nacionalistas. Este procedimento constituía um aproveitamento dos elementos populares pela burguesia que em nada contribuía para a cultura do povo. Estas tendências não representavam um avanço do ponto de vista ideológico porque estavam desligadas das massas, dos movimentos progressistas e da “evolução social”. Se em alguns momentos produziam algo positivo, isto se dava tão somente pelo fato de utilizarem elementos populares que de tão poderosos, muitas vezes se sobrepunham às próprias intensões iniciais de seus autores.

#### 1.2.2.1. Realismo Socialista no Brasil

---

<sup>32</sup> Para Santoro um exemplo de conteúdo pessimista que deveria ser excluído seria o canto dos escravos por possuírem um caráter resignado e negativo, impróprios, portanto à nova sociedade. Este tipo de manifestação deveria ser estudada, mas apenas no sentido histórico-social e étnico.

Como podemos observar os textos de Zdanov, o “Apelo” de Praga e o artigo de Santoro possuem uma estreita relação entre si, abordando praticamente os mesmos problemas e soluções. A similaridade é tal que podemos traçar claramente uma filiação dessas ideias desde Zdanov até Santoro. Em comum notamos o estabelecimento de uma posição ideológica rígida, mas que não indica do ponto de vista técnico um caminho musical definido a ser seguido. Todas as considerações a esse respeito são difusas e não há diretrizes musicais claras que pudessem nortear a atividade criadora dos compositores.

Exceto pela condenação a certos procedimentos técnicos como o atonalismo, todos os questionamentos levantados a respeito da música contemporânea daquele momento parecem convergir para o problema de como essa música se relacionava com a sociedade e da sua compreensão limitada (ou mesmo incompreensão) pelas massas. Como estamos tratando de uma corrente de pensamento totalmente engajada com o socialismo, podemos dizer que a base dessa preocupação se encontra na própria doutrina marxista. Esta, nas palavras de Konder (2013) entende não só que “o homem não se afirma no mundo de acordo com um plano preestabelecido por qualquer razão transcendente”, como também “que o homem não se afirma no mundo unicamente como ser pensante, mas através de uma *práxis* não só teórica como prática-sensorial” (Konder 2013, p.37). Em outras palavras, todas as atividades humanas, inclusive as artes, fazem (ou deveriam fazer) referência à realidade e atualidade histórica, ao mundo prático e à esfera social onde estão inseridas, sob o risco de se tornarem atividades alienadas ao próprio ser humano<sup>33</sup>.

Como vimos na primeira parte deste capítulo, a inserção da música contemporânea na realidade social também estava entre as preocupações do Grupo Música Viva, resultando numa série de atividades que visavam permitir a acessibilidade dessa música ao público. Entretanto, o que diferiria o pensamento não só o Grupo Música Viva, mas também outras correntes estéticas de cunho marxista da ideologia por trás do realismo socialista soviético seria a maneira como

---

<sup>33</sup> Sobre este aspecto sugerimos a leitura do capítulo “Aspectos Estéticos” in *A teoria da alienação em Marx* de István Mészáros.

esse problema deveria ser enfrentado<sup>34</sup>. Para os primeiros a solução estava em educar as massas para que estas pudessem apreciar esteticamente as obras de arte, o que de certo modo está mais próximo do pensamento do próprio Marx<sup>35</sup>. Já o realismo socialista soviético defendia uma simplificação das obras artísticas ao ponto de que pudessem ser compreendidas pela maior parte das pessoas, pelas massas. Possuía também uma visão utilitarista não apenas da música, mas das artes em geral, devendo estas servir como ferramenta para a construção do socialismo. Para Contier (1991), as propostas culturais de Zdanov visavam utilizar as artes como propaganda política do regime stalinista, assim como fizeram grande parte dos regimes totalitários do século XX e mesmo a indústria cultural americana:

Os músicos deveriam expressar somente o conteúdo programático estabelecido pelo Partido. Os artistas, considerados elos de ligação entre a obra e o coletivo (massas), mantinham o controle político sobre a multidão através de obras perfeitamente sintonizadas com o imaginário revolucionário. Para consolidar politicamente essa relação artista-público (massas), era imprescindível utilizar a música não instrumental – óperas, canto coral – como meios mais ‘eficazes’ para divulgar, com clareza e simplicidade, mensagens político-revolucionárias, abandonando peças exclusivamente instrumentais, muito utilizadas pelos ‘formalistas burgueses’. (CONTIER 1991, p.26)

Mas as propostas de Zdanov e do Congresso de Praga estavam muito relacionadas a necessidades e realidades bastante particulares. Tanto a antiga União Soviética quanto os países do leste europeu possuíam uma sólida tradição com relação à chamada música erudita que englobava desde a formação de músicos (instrumentistas, cantores e compositores) até a produção e consumo. Além

---

<sup>34</sup> Esta diferença ficaria clara no artigo *Arte Funcional* de Koellreutter, publicado na Revista Fundamentos pela ocasião da divulgação das diretrizes do Congresso de Praga no Brasil.

<sup>35</sup> Para Marx o ser humano era portador de uma capacidade estética que precisava ser desenvolvida para que o indivíduo pudesse apreciar os objetos artísticos: “o sentido de um objeto para mim (só tem sentido para um sentido que lhe corresponda) vai precisamente tão longe quanto vai o meu sentido” e segue “apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam sentidos capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas, em parte recém-cultivados, em parte recém-engendrados”. (MARX 2010, p.110).

do mais, todas essas diretrizes tinham caráter governamental, ou seja, havia o interesse direto do estado na implantação dessas proposições<sup>36</sup>.

No caso brasileiro as dificuldades para um compositor implantar esse ideário seriam enormes, pois o contexto brasileiro na virada das décadas de quarenta e cinquenta era totalmente diverso daquele dos países socialistas europeus. Primeiro, a falta de tradição brasileira na música clássica, em nosso caso muito restrita a uma pequena elite cultural, geraria um problema fundamental: como fazer as massas entenderem uma música que sequer faz parte de seu ambiente cultura? A segunda dificuldade, relacionada à primeira, diz respeito ao desinteresse do Estado e sua máquina em um gênero musical que não atingisse o grande público e que, portanto não poderia servir como veículo de propaganda<sup>37</sup>. Além do mais, ainda devemos considerar que no plano político brasileiro não havia espaço para qualquer iniciativa de caráter socialista pelo fato de que tanto o Estado como grande parte dos círculos musicais estarem associados a partidos ou ideologias conservadoras. Isto tornava a transposição simples do realismo socialista para o Brasil inviável.

#### 1.2.2.2. Retorno ao Brasil

Quando retornou ao Brasil em 1949, Santoro enfrentou grandes dificuldades para se reestabelecer profissionalmente, em grande parte pelo seu posicionamento político e ideológico, como o próprio compositor relata em carta enviada ao musicólogo Curt Lange, em setembro de 1949:

Depois que voltei da Europa (o que me arrependo muitíssimo) dei muitas entrevistas... e escrevi alguns artigos... A imprensa me recebeu regularmente bem embora omitindo alguns detalhes das minhas atividades na Europa principalmente sobre minha atuação nos Congressos de Praga etc. Mas, depois que o pessoal se apercebeu as razões ideológicas do meu novo rumo estético fiquei sozinho... Mas

---

<sup>36</sup> Provavelmente o interesse dos estados estava baseado exatamente nesta tradição musical e na importância que tinham para aquelas sociedades.

<sup>37</sup> No Brasil o estado exploraria a música popular principalmente via rádio como recurso de propaganda. O projeto de Canto Orfeônico de Villa-Lobos segue em parte os mesmos princípios defendidos por Zdanov e que como dissemos, estavam relacionados a um tipo de propaganda estatal. Porém, o Canto Orfeônico constitui um tipo de música bastante diverso deste que estamos tratando.

creio que você muito bem me conhece para saber que a luta que começava a travar e que apesar de ser árdua e de ter todo meio contra mim não era motivo para recuar. Foi assim que soube por amigos que iniciariam uma campanha de silêncio contra mim único meio de apagarem meu nome do movimento musical do Brasil. (VIEIRA, 2013, p.216)

Santoro pleiteou o cargo de regente assistente na Orquestra Sinfônica Brasileira, mas foi-lhe oferecida apenas sua antiga posição de violinista, recusada pelo compositor. Villa-Lobos também negou seu pedido de emprego como professor no Conservatório Nacional. A impossibilidade de conseguir um emprego que pudesse lhe oferecer meios mínimos de subsistência o levou a uma grave crise financeira. Sem opções, o compositor arrendou a fazenda do sogro em Cruzeiro, no interior do Estado de São Paulo, onde atuaria como administrador por cerca de um ano<sup>38</sup>.

Entretanto, para além das dificuldades materiais, Santoro afirma na mesma carta à Lange que suas maiores inquietações estavam relacionadas às suas mudanças estilísticas:

Mas estes problemas não são nada em comparação com os meus problemas espirituais... Estes sim são importantes para mim e embora os tenha em mente não estão ainda resolvidos. Meti-me numa tarefa dura e isto será objeto de uma futura carta, pois desejava mais do que nunca conversar pessoalmente com você e mostrar meus últimos trabalhos. Abandonei o dodecafonismo e atonalismo sendo por isto uma dura tarefa de reconstrução técnica, embora o problema estético e de conteúdo saiba bem o que fazer. Estou praticamente só. Nem mesmo o Koellreutter serve para me dar opiniões pois divergimos em muitas cousas e principalmente nas fundamentais... (VIEIRA, 2013, p.217)

O trecho acima demonstra como as diretrizes estipuladas por Zdanov e pelo Congresso de Praga, ao mesmo tempo em que apontavam no plano ideológico um caminho a seguir, não apresentavam soluções técnicas musicais, o que levou

---

<sup>38</sup> Podemos acompanhar as dificuldades do compositor através de seu epistolário. As transcrições podem ser encontradas em Vieira (2013) e Souza (2003).

Santoró e os demais compositores brasileiros adeptos dessa corrente estétca a uma séria crise criativa. Podemos observar não apenas no caso de Santoro, mas também em outros compositores que aderiram ao realismo socialista como Guerra-Peixe, uma diminuição significativa na produção musical entre 1948 até o início dos anos 1950 e a escassez de obras neste período reflete o período de adaptação de uma linguagem à outra. Estes O principal problema enfrentado por estes compositores era: como aplicar em sua música a ideologia e o conteúdo sugerido pelo realismo socialista do ponto de vista prático? Em outras palavras, como deveria ser esta música? Se por um lado o conteúdo estava definido, por outro lhes faltavam os recursos composicionais que pudessem estruturar esta nova música e que antes eram preenchidos pelos procedimentos dodecafônicos.

Outra questão importante presente na carta se refere ao modo com que o compositor realista deveria se relacionar com o populário nacional. Santoro, desde o período em que atuava no Música Viva, sempre se mostrou crítico à utilização direta dos recursos populares e folclóricos pelos compositores chamados de nacionalistas<sup>39</sup>:

Creio, que a criação temática, sempre, deve ser própria e apenas o caracter deve ser popular. Como se fosse um compositor popular mas que intelectualize a obra, porem, não a ponto de desfigura-la. Este é o meu principio. A obra deve ter uma finalidade, portanto funcional, e para isto é preciso que os nossos objetivos sejam atingidos, pois do contrario não estaremos realizando uma obra de sentido verdadeiramente realista. Com isso não quero dizer que se vá escrever "sambas" mas que o caracter popular do presente esteja caracterizado, ou por meio psicológico ou emocionalmente dentro do sentir daqueles a quem se teve a intenção de crear, o povo. Positivamente, pelo caminho que me encontrava anteriormente, não era possível chegar la. Por isso, abandonei os meios de sistematização até então empregados por mim e procuro outros que possam melhor servir ao conteúdo novo usado agora. (VIEIRA, 2013, p.219)

---

<sup>39</sup> Por "compositores nacionalistas" entendemos Villa-Lobos e ao círculo de compositores ligados à Mário de Andrade (Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, etc.). Optamos por manter essa terminologia por ser a maneira como eram chamados no período.

Nesta carta Santoro reforça alguns pontos já apresentados no artigo “Problema da Música Contemporânea Brasileira”, procurando distinguir o que ele entendia ser o aproveitamento realista dos elementos folclóricos e populares daquilo que vinha sendo realizado pelos nacionalistas. Para ele, os compositores que pretendiam escrever uma obra de acordo com o realismo socialista deveriam utilizar o caráter nacional em suas obras, mas os temas precisavam ser originais. A finalidade de se introduzir elementos populares era tornar as obras compreensíveis àqueles a quem se dirigia, ou seja, o povo. Esta talvez fosse a grande distinção que Santoro fazia em relação aos nacionalistas ligados ao modernismo: o público a quem se dirigiam. Para o compositor o uso do populário nacional só se justificava se fosse empregado como um meio facilitador de comunicação com o povo, ou seja, havia uma função social em sua utilização. Já os nacionalistas, de acordo com Santoro, empregavam esses recursos com uma finalidade puramente estética ou musical e não almejavam necessariamente atingir as massas.

Entretanto, como questiona Neves (1981), a assimilação do folclore pelo público e mesmo pelos próprios compositores é questionável, uma vez que o folclore, enquanto manifestação tradicional popular encontrava-se muito distante dos grandes centros urbanos onde nossos compositores foram formados:

Pode-se colocar dúvidas quanto à imediatez inteligível do material folclórico (assim como de sua assimilação por parte dos compositores), quando se sabe que o desenvolvimento econômico e cultural afasta, mesmo nos países em desenvolvimento, o povo de suas manifestações artísticas tradicionais. Não há dúvida de que a tradição musical deve ser protegida e mantida viva, mas não há dúvida também de que a maior parte dos compositores são originários ou tiveram sua formação realizada em grandes centros urbanos e, por isto mesmo, carecem de experiência vivencial do folclore. Para eles, tema folclórico poderá ser algo tão exterior e exótico quanto uma série dodecafônica, por exemplo. (Neves 1981, p. 136).

Consideramos exagerada a afirmação de Neves ao considerar que os temas folclóricos sejam tão alheios ao compositor como a música dodecafônica uma vez que os elementos musicais constituintes dos temas folclóricos pertencem quase que na sua totalidade ao campo de sentido da música ocidental tradicional e tonal, sendo, portanto mais reconhecíveis aos ouvintes, ao contrário da linguagem atonal e dodecafônica. Porém, também precisamos reconhecer que os temas folclóricos são

na sua essência inacessíveis aos compositores que não os vivenciaram em sua manifestação original, resultando no uso artificial do folclore em suas obras. Por outro lado, a utilização de uma linguagem híbrida entre o popular e o erudito seria por sua vez inacessível ou pelo menos não seria reconhecida pelo povo (ou pelas massas) por não fazer parte de seu universo simbólico.

Santoro permaneceu como administrador da fazenda até 1950 quando retornou ao Rio de Janeiro onde atuou inicialmente como violinista na Rádio Tupi, sendo em seguida contratado para compor a música de fundo para um programa de histórias infantis radio-teatralizadas. Compôs também para cinema e recebeu o prêmio de melhor compositor da temporada 1950-1951 concedido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais (MARIZ, 1994, p.31). Mesmo com um ritmo de trabalho intenso na rádio, consegue compor no pouco tempo disponível obras como *Canto de Amor e Paz*, o Balé *Anticocos*, o Concerto n.º.1 para piano e orquestra, o Concerto n.º. 1 para violino e orquestra, a Sonata 3 para violoncelo e piano e a Sonata 4 para violino e piano. Neste período suas obras também são apresentadas no exterior. A Sinfonia n.º. 3, premiada em 1948 pela “The Lili Boulanger Memorial Fund”, foi apresentada em 1951 no Festival Berkshire de Boston, sob a regência de Eleazar de Carvalho e *Canto de Amor e Paz* foi apresentada em Salzburg e Praga em 1952, antes de receber a medalha de ouro concedida pelo Conselho Mundial da Paz, em 1953.

Esta situação profissional perdurou até 1953, quando foi demitido da Rádio Clube do Brasil, para onde havia se transferido a convite de Dias Gomes. Segundo o próprio compositor, sua demissão se deu por perseguições políticas após uma viagem à Moscou. Por esta razão mudou-se para São Paulo onde assinou contrato de um ano com a companhia cinematográfica MultiFilmes<sup>40</sup>. Esta mudança profissional possibilitou a Santoro mais tempo para dedicar-se as suas obras. São deste ano a Sinfonia n.º. 4 e Ponteio. A partir de 1954 realizou nova viagem à Moscou e leste europeu para reger suas obras. Esta viagem durou sete meses e seria a primeira de uma série de viagens que Santoro faria aos países socialistas do leste europeu.

---

<sup>40</sup> A Multifilmes Sociedade Anônima, instalada na cidade de Mairiporã, surgiu em 1951 da associação entre o industrial Anthony Assunção e o produtor de cinema italiano Mario Civelli.

Desde que retornou da Europa, Santoro procurou desenvolver uma linguagem musical que pudesse corresponder a todo o conteúdo ideológico que apresentamos anteriormente. Como dissemos acima, a teoria estética do realismo socialista, no que diz respeito à música, não apresentava uma perspectiva clara do ponto de vista técnico e cada compositor deveria desenvolver suas próprias soluções para melhor representar aquilo que se buscava. Para Santoro a solução seria assimilar em sua obra elementos populares, fugindo sempre ao uso direto de temas folclóricos ou ainda evitando o característico excessivo (neste caso, *Ponteio* é uma exceção). A definição de Neves sobre as composições de Santoro resume o estilo do compositor nestes anos:

Durante seu período nacionalista, Claudio Santoro afastou-se sempre do primarismo a que se deixavam levar quase todos os outros compositores; Santoro sempre buscou a essencialidade. A temática folclórica nunca foi para ele o elemento central da composição, sendo mais evocada que citada (só na 'Sinfonia nº 5' o compositor cita diretamente um tema indígena). Para ele, assim como um compositor que se dedica à música popular consegue, sem citar temas folclóricos mas por vivência e assimilação, criar um clima nacional, poderia o compositor de música erudita fazer passar em sua música as características fundamentais do pensamento musical do povo e da própria sensibilidade nacional. E é nesta linha que ele irá trabalhar sempre, sem preocupar-se com coletas de temas inexplorados ou com estudos etnomusicológicos mais desenvolvidos. (Neves 1981, p.139)

## **CAPÍTULO 2 – ANÁLISE MUSICAL DAS PEÇAS**

### **2.1. METODOLOGIA E TEXTOS REFERENCIAIS PARA AS ANÁLISES**

A referência básica para as análises das três peças desta dissertação foi Larue (2011). Porém, ao longo do processo analítico sentimos necessidade de agregar às propostas deste autor outras referências que se ajustassem às especificidades de cada peça. Foram elas: Lester (1989), Spencer e Temko (1988), Persichetti (1961) e Andrade (1972). Apresentaremos brevemente nesta introdução as referências bibliográficas utilizadas, assim como a definição de alguns conceitos nelas contidos que nortearam todo processo analítico.

#### *2.1.1. Guidelines for style analysis – Jan Larue*

Como o próprio autor define, este livro pretende oferecer mais sugestões do que prescrições, servindo como uma moldura geral das obras que permite uma abordagem flexível para quem o utilizar. Para Larue, a música está sempre em movimento e enquanto ela se move gera formas em nossa memória as quais este mesmo movimento se refere. A primeira função da análise estilística é explicar o caráter do movimento e a forma gerada da música. Os materiais e símbolos musicais não possuem conotação fixa e podem ter significados diferentes para o compositor, interprete e ouvinte. A flexibilidade conotativa da música implica em ambiguidades que dificultam a explicação de seu movimento e forma. Os procedimentos para enfrentar os efeitos produzidos pelas relações cambiantes entre os elementos musicais são: criar situações artificiais onde imobilizamos o movimento para estudar cada momento em si ou reduzir sensações subjetivas a quantidades objetivas:

embora a análise não possa nunca substituir ou rivalizar com as sensações, ela pode acentuar nossa percepção de um compositor quanto à riqueza imaginativa, sua complexidade (ou absoluta simplicidade) de material, sua habilidade de organização e apresentação. Intérprete e ouvinte devem

incorporar estes discernimentos no contexto completo de sua resposta pessoal (LARUE 2011, p. 2).

Segundo Larue, a análise pode atingir na melhor das hipóteses apenas uma parte do entendimento musical. Devemos, portanto compensar esta deficiência construindo um esquema que seja o mais completo possível. Para isso é sugerido o estudo de cada elemento musical em magnitudes ajustáveis a três dimensões gerais: grande, média e pequena.

A grande dimensão concerne o todo musical, podendo ser movimentos completos ou uma sucessão de movimentos caso uma unidade maior possa ser discernida. Movimentos que constituem um todo musical em si, a observação se concentra nas relações de suas partes entre si e do movimento como um o todo.

A média dimensão tem uma extensão que não pode ser fixada tão clara e facilmente como as duas outras dimensões, mas podemos limitá-la funcionalmente fixando como seu limite maior as principais articulações do movimento e como limite menor o tamanho da primeira idéia completa. Na média dimensão nos concentramos nas características individuais das partes em si mais do que na sua contribuição para o todo do movimento, procurando apontar como cada parte governa sua hierarquia individual de parágrafos, sentenças e frases.

Por fim, temos a pequena dimensão que envolve a estrutura e o caráter da menor unidade auto-suficiente ou menor idéia completa presente em uma peça. Para algumas peças a menor unidade musical será a frase dentro da qual estudaremos as interações das subfrases ou motivos que a constituem. Para outros estilos a unidade será meramente o motivo que por sua vez nem sempre poderá ser fracionado em componentes menores como o submotivo. A análise da pequena dimensão contém o perigo da preocupação excessiva com o detalhe. Porém, o objetivo principal da análise detalhada e de toda análise estilística não é admirar o caráter de um detalhe específico, mas descobrir sua contribuição para as estruturas e funções superiores.

Visando uma análise abrangente, além das três dimensões citadas, Larue recomenda a divisão do fenômeno musical em partes manejáveis restringindo-o a cinco categorias básicas: Sonoridade, Harmonia, Melodia, Ritmo e Processo de Desenvolvimento. Os esclarecimentos iniciais fornecidos por esta divisão de caráter geral sobrepõem-se as possibilidades de outra mais refinada, pois generalidades vêm em primeiro lugar e refinamentos são mais apropriadamente desenvolvidos num estágio mais avançado, como elaborações dentro de um plano mais geral. Como esta separação analítica dos elementos musicais é um dispositivo artificial, acarretará em superposições ocasionais entre os elementos. Às vezes as categorias em si interagem produzindo funções sobrepostas como ritmo harmônico, ritmo textural ou contorno rítmico. No processo de observação não interessa em qual ponto testamos essas possibilidades, mas para interpretação e avaliação elas precisam estar associadas com a categoria que parece controlar uma situação particular.

Os cinco elementos básicos tomados isoladamente na maior parte das vezes não podem manter a estrutura musical e atuam tipicamente como elementos colaboradores. O Processo de desenvolvimento possui uma dupla função sendo ao mesmo tempo produto emergente e matriz reguladora para os outros quatro elementos: ele é o elemento combinado controlador, absorvendo todas as contribuições no processo simultâneo do Movimento e Forma.

O Processo de desenvolvimento tal como utilizado por Larue, deve ser entendido com relação à estrutura formal da peça e não como uma seção específica onde os motivos são elaborados. O termo original em inglês utilizado pelo autor é “growth”, que optamos por traduzir como “processo de desenvolvimento”, ainda que este termo já seja utilizado em música, mas com outro significado. Esta tradução é a que melhor corresponde à ideia de Larue por incluir em sua conotação um senso de expansão contínua, tão característica da música, aliada a sensação de completar ou acumular algo permanentemente. Embora estes dois aspectos se interajam continuamente e sejam na prática inseparáveis, para finalidades analíticas Larue os separa em duas funções paralelas: Movimento e Forma. Entretanto, o próprio autor considera esta separação artificial e atenta para o fato de que precisamos estar sempre conscientes da dualidade de funções uma vez que “a Forma musical é a

memória do Movimento” (LARUE 2011, p.115). Deste modo, o estudo do processo de desenvolvimento pode fornecer informações fundamentais tanto para a compreensão dos direcionamentos das linhas como das estruturas musicais.

### 2.1.2. *Analytic approaches to twentieth-century music* – Joel Lester

Para a análise melódica das séries presentes em Música para orquestra de cordas 1946 usamos o sistema proposto por Lester (1989). Como na música atonal não há uma diferença sistemática entre intervalos que são enarmonicamente equivalentes, para efeitos de análise as alturas são numeradas de 0 à 11, referindo-se às doze notas da escala cromática em semitons ascendentes. A atribuição de números às notas gera uma sequência, uma ordenação que constitui a série em si, o que facilita sua identificação ao longo das peças, bem como a visualização de eventuais modificações.

Ainda com relação à numeração, Lester sugere duas possibilidades para estabelecer qual nota corresponderá ao número zero. A notação que utiliza o “zero fixo” atribui “0” sempre a nota Dó, independente da sua importância no trecho analisado. Desta forma, cada nota da escala cromática terá sempre o mesmo número. Já o “zero móvel” atribui o número “0” para a primeira nota do excerto analisado. Neste caso, a nota representada pelo “0” deverá ser apresentada entre colchetes para indicar sua altura, por exemplo: [A = 0] quer dizer que a nota Lá será representada pelo zero. Como o “zero móvel” se adequa melhor para peças que envolvem transposições das séries, empregamos na análise este tipo de notação.

### 2.1.3. *A practical approach to the study of form in music* – Peter Spencer e Peter Temko

Utilizamos o conceito de função estrutural proposto por Spencer e Temko (1988) para a análise de Canto de amor e paz em razão da grande quantidade de seções com características diversas presentes na peça. Segundo os autores, as seções que constituem uma peça possuem atributos internos relacionados à ação por ela exercida e sua finalidade no contexto estrutural. Deste modo, o propósito da seção define sua função que poderá ser: de exposição, de elaboração motivica, de transição ou cadencial .

A função expositiva tem por finalidade “expor os materiais musicais que são importantes no contexto da organização de toda estrutura” (p.51), sendo análoga àquelas passagens literárias que tem por objetivo apresentar os tópicos ou temas principais. A função de elaboração motivica seria aquela que, também analogamente a literatura, tem por objetivo “ampliar ou discutir ideias previamente introduzidas” (p.55). No contexto musical, elas apresentam “os materiais motivicos ouvidos anteriormente de forma modificada ou variada” (p.55). Já a função de transição tem por meta realizar a conexão entre seções, possuindo por isso atributos muitas vezes associados à percepção de movimento, tais como “unidades estruturais imprevisíveis ou fragmentadas, agitação rítmica, contraste dinâmico, e mudanças frequentes em outros fenômenos estruturais” (p.53). Por fim, a função cadencial está relacionada a trechos que encerram seções ou a peça como um todo, podendo apresentar “uma estrutura similar aquela das unidades expositivas ou possuir uma natureza mais fragmentada” (p.57). Além disso, podem também “consistir em variações de materiais motivicos previamente expostos e, portanto ter uma função parcial de desenvolvimento” (p.57).

#### 2.1.4. *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice* – Vincent Persichetti

Para analisar os aspectos modais do Ponteio utilizamos Persichetti (1961). Para o autor “uma nota central a qual outras notas estão relacionadas pode estabelecer uma tonalidade e a maneira como estas outras notas estão localizadas em torno da nota central produz a modalidade” (p.31). Muitas referências melódicas devem ser feitas à tônica e aos intervalos que caracterizam o modo a fim de manter suas qualidades distintivas ou mesmo para garantir a permanência em determinado modo. Em função disso, muitas vezes as melodias e acordes modais precisam ser alterados para que essas características não sejam obscurecidas ou mesmo para se evitar que adquiram tendências tonais:

Acordes modais por terças que excedam a tríade necessitam de atenção especial porque o trítono presente nessas formações (acordes de sétima e nona, por exemplo) implica em sétimas de dominante da escala maior e os acordes podem facilmente perder seu caráter modal (PERSICHETTI, 1961, p.34).

Aproveitamos ainda os conceitos de polimodalidade e politonalidade contidos em Persichetti (1961). Segundo o autor, a polimodalidade acontece quando encontramos “dois ou mais modos diferentes no mesmo ou em diferentes centros tonais”, indiferentemente dos elementos modais envolvidos serem harmônicos ou melódicos (p.38). Já a politonalidade consiste na ocorrência simultânea de um mesmo modo em diferentes centros tonais, sendo neste caso classificada como politonal e modal (p.39). Além disso, trechos em que tanto os modos quanto os centros tonais são diferentes podem ser classificados simultaneamente como polimodais e politonais.

Persichetti também diferencia modulação de intercâmbio modal:

Uma melodia pode mover-se de um modo para outro com um centro tonal diferente. Se uma melodia flutua por muitos modos a harmonia pode segui-la com um grupo de modos igual ou diferente. Quando o mesmo modo é transferido de um centro tonal para outro, temos uma modulação modal, mas quando os modos mudam e o centro tonal permanece, o resultado será um intercâmbio modal. (PERSICHETTI, 1961, p.40);

### 2.1.5. *Ensaio sobre a música brasileira* – Mário de Andrade

Diferentemente das referências anteriores, voltadas exclusivamente para a análise de aspectos técnicos, o *Ensaio sobre a música brasileira* não é um texto sobre análise musical. Seu conteúdo aborda questões ligadas à música brasileira, defendendo a criação de uma arte de caráter nacional, possuindo por isso uma natureza mais estética e sociológica que analítica. Apesar de ter sido escrito em 1928, segundo Contier (1995) seu texto continuou sendo lido por várias gerações, persistindo por décadas como uma referência para compositores que buscavam inserir em suas obras um caráter nacional.

Devido às características particulares do *Ponteio* no que se refere ao seu relacionamento com a música brasileira, utilizamos alguns conceitos extraídos do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, principalmente aqueles ligados à transposição de elementos da música popular brasileira para aquele tipo de música que aqui chamaremos de erudita, por ser este o termo utilizado pelo autor<sup>41</sup>. As principais idéias presentes no *Ensaio* que aproveitamos em nosso trabalho se referem ao desenvolvimento melódico contínuo e à questão rítmica, mais especificamente ao conceito de síncopa brasileira presente no texto de Andrade.

Toda música que se pretenda nacional, de um modo geral costuma estar relacionada ao aproveitamento ou até mesmo apropriação de elementos populares, valendo-se para isso da transposição destes elementos para o meio erudito. No caso brasileiro, Andrade defende no *Ensaio* que:

uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (ANDRADE 1972, p.16).

Para o autor, era necessário compor utilizando-se dos instrumentos e grupo tipicamente brasileiros. Porém, quando isso não fosse possível ou viável, os compositores deveriam observar a maneira com que esses instrumentos são

---

<sup>41</sup> Não podemos dizer no momento se Claudio Santoro se utilizou deste texto para o desenvolvimento de certos aspectos presentes no *Ponteio*. No entanto, existe uma grande confluência entre as ideias sugeridas por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* e alguns procedimentos que Santoro utiliza no *Ponteio*.

manuseados pelo povo a fim de transportar esse modo de tocar para os instrumentos clássicos, devendo o mesmo ser feito com os gêneros e formas musicais populares:

nossos ponteios, nossos refrões instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem pra nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc. etc. dão base larga pra transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista. (ANDRADE, 1972, p.59-60)<sup>42</sup>.

Com relação ao desenvolvimento melódico contínuo, também chamado por Mário de Andrade de “melodia infinita”, esta, segundo o autor, representa uma característica da música brasileira, sendo uma construção típica dos cocos, fandangos e desafios que utilizam “motivos rítmico-melódicos estratificados e circulatorios, nos levando pro rapsodismo da Antiguidade” (ANDRADE 1972, p.63). Mário de Andrade se refere especificamente sobre esse tipo de construção melódica ao afirmar que em várias cantigas verifica-se que:

o movimento o que faz é seguir livremente contanto que dê certo no fim. O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama Tempo mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso. E pela adição de tempos, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da sincopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra êle não provêm duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical ou por precisão prosódica. Nada tem com o conceito

---

<sup>42</sup> Grifos nossos.

tradicional da sincopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional” (ANDRADE 1972, p.35-36).

A maneira com que Santoro manipula os ritmos a fim de criar formações irregulares no *Ponteio* está bastante próxima do conceito de sincopa elaborado por Mário de Andrade no *Ensaio*. Esse tópico é tão importante para o autor que monopoliza praticamente toda a discussão em torno da questão do ritmo na música popular<sup>43</sup>. Usaremos essas definições tanto para compreender as formações rítmicas presentes no *Ponteio*, quanto para buscar uma maneira coerente de executá-las.

Para Andrade os conceitos tradicionais não correspondem aos “movimentos rítmicos nossos a que chamamos sincopa” e que “a chamada ‘sincopa’ do nosso populário é um caso sutil e discutível. Muitas vezes a gente chama de sincopa o que não o é” (p. 30). Estas, quando relacionadas à música brasileira, na realidade “são polirritmia ou ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de arsis e tesis porêm ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso” (p.33-34). Para o autor não se pode definir precisamente a origem e função da sincopa na música brasileira. Estas estariam ligadas ao fato de que o som da melodia algumas vezes nasce na parte fraca do compasso ou do tempo e prolonga-se à acentuação seguinte, fazendo com que não haja acentuação alguma, ou que esta fique ao encargo do instrumento acompanhador. Outras vezes “a acentuação do canto desorienta de fato a acentuação do compasso mas o som não se prolonga porêm” (p.32). Outro costume comum seria a “diluição característica da sincopa em tercina com acentuação central” (p.34).

Desse modo, Mário de Andrade procura estabelecer uma distinção clara entre o entendimento tradicional de sincopa e as formações rítmicas que ocorrem na música brasileira às quais costumamos chamar também de sincopa.

---

<sup>43</sup> Música popular aqui no sentido de manifestações populares e não MPB.

Tradicionalmente ela pode ser entendida como uma espécie de contraste regular à métrica estabelecida, onde o tempo fraco é prolongado por sobre o tempo forte, estando, por isso mesmo, intimamente ligada ao metro vigente<sup>44</sup>. Já as formações presentes na música brasileira, de acordo com Andrade, estão muito mais relacionadas a uma liberdade rítmica que em grande parte independe da métrica e porque não dizer de qualquer ente regulador.

A partir dessas afirmações o autor sugere que os compositores brasileiros, além de empregar a sincopa, podem principalmente usar “movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento”, ligados à prosódia ou a livre criação, movimentos “pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai” (p.37). Para ele a música artística ficará empobrecida caso se restrinja ao uso das sincopas tais como grafadas no populário impresso<sup>45</sup> sob o risco de tornar-se estereotipada e excessivamente característica, banalizando-se facilmente “pela própria circunstância de serem características por demais” (p.38). Por esta razão, ressalta a necessidade de o compositor observar a maneira como ela é executada e não como está grafada<sup>46</sup>. Mário afirma que é impossível transcrever os ritmos brasileiros tais como são executados pelos intérpretes, apresentando-se totalmente diferentes do que está grafado (p.21-22). Desse modo, podemos entender que as irregularidades rítmicas brasileiras foram registradas ou sistematizadas, no momento

<sup>44</sup> Para exemplificar o conceito tradicional de sincopa, transcrevemos aqui algumas definições do termo encontradas em livros de teoria musical. Em *Sight singing: pitch, interval, rhythm*, Samuel Adler descreve a sincopa como “a situação em que o acento métrico ocorre no que seria o tempo fraco, o invés de coincidir com o padrão métrico regular de acentuação”. (ADLER 1997, p.188). Em *Treinamento elementar para músicos*, Paul Hindemith estabelece que a sincopa ocorre quando “o acento métrico, em vez de coincidir com o início de um som, aparece mais tarde, durante o seu prolongamento” (HINDEMITH, 1988, p.97). De maneira similar, o brasileiro Samuel Archanjo, em *Lições elementares de teoria musical*, define a sincopa como “a articulação de um som num movimento fraco do compasso. Prolongando-se para o movimento forte seguinte”. (ARCHANJO, 1977, p.29). Como podemos observar, todas as definições da sincopa relacionam-se diretamente à existência das divisões métricas de tempo forte e tempo fraco.

<sup>45</sup> Quando Andrade menciona a sincopa “grafada no populário impresso” está se referindo à fórmula rítmica:



<sup>46</sup> A discussão à respeito da diferença existente entre música grafada e música executada é uma constante. Estas diferenças se dão principalmente quando se tratam dos aspectos rítmicos. Para um aprofundamento sobre o assunto sugerimos a leitura dos ensaios presentes em GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica Viva: a consciência musical do ritmo*. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008. Em alguns deles, como no ensaio *A 'precisão' – uma possibilidade*, Gramani, discute justamente a diferença entre a escrita musical e o que se executa realmente. Importante ainda ressaltar que essa discussão se amplia quando nos referimos às transcrições de caráter etnomusicológico, presentes nas pesquisas sobre o folclore e música popular, independente da nacionalidade.

de sua transcrição, tal como a fórmula tradicional da síncopa, ficando por isso mesmo expostas à interpretações errôneas do seu significado real, daí a importância da observação *in loco* para se apreender seu verdadeiro conteúdo.

Por fim, Andrade afirma que embora no momento de formação em que a música nacional se encontra seja necessário o uso frequente e exagerado de elementos extraídos diretamente do folclore (lembrando que o texto data de 1928), não se pode esquecer que “música artística não é fenômeno popular porê desenvolvimento deste” e os compositores devem empregar não apenas a síncopa, mas criar derivações dela (p.37). Isto fica bastante claro quando o autor comenta seu uso pelos compositores brasileiros:

Nossos compositores, levados pelo preconceito da síncopa-acento, têm a mania de acentuar tudo quanto é síncopa. Pois nossa musica popular já atingiu muito maior variedade e subtileza que isso, deixando muitas feitas de acentuar o som aparecido em parte fraca e prolongando até a tesis seguinte do compasso ou do tempo. Os compositores se tornaram por isso muito mais pobres e primários que a arte popular. (ANDRADE, 1972, p.36)

## 2.2. ASPECTOS COMUNS ÀS TRÊS PEÇAS

*Música para orquestra de cordas 1946*, *Canto de amor e paz* e *Ponteio* foram as únicas peças compostas por Claudio Santoro para orquestra de cordas entre os anos de 1946 e 1953. As três foram concebidas como peças isoladas, não fazendo parte de ciclos ou obras maiores e apesar de existir uma grande diferença no que se refere à linguagem musical empregada e princípios estéticos, as peças possuem similaridades que apresentaremos de maneira conjunta, antes da análise individual de cada uma delas. Estas similaridades encontradas dizem respeito à formação instrumental utilizada (não nos referimos ao meio “orquestra de cordas”, mas sim ao tamanho do grupo necessário para sua execução) e ao emprego de certos procedimentos composicionais em comum que podem apontar para aspectos estilísticos característicos da escrita de Santoro no período, principalmente por serem encontradas em peças de natureza muito diferentes entre si<sup>47</sup>.

### 2.2.1. Formação instrumental

Apesar de não haver especificações de Santoro quanto ao tamanho da orquestra a ser utilizada, podemos inferir que as peças foram escritas para orquestras de cordas de dimensões semelhantes. Ao considerar as indicações de *solí* e *divisi*, concluímos que o compositor concebeu estas peças não para uma pequena orquestra de câmara, mas para um agrupamento maior de instrumentistas.

*Música para orquestra de cordas 1946* possui indicações *solí* para o naipe de primeiro violino com abertura para quatro instrumentistas. Mas será através dos *divisi*, que ocorrem em todos os naves, que poderemos estabelecer um número mínimo de instrumentistas para sua execução, mais precisamente os *divisi* de contrabaixo, que se abre a duas vozes e violoncelo com necessidade de cinco instrumentos. *Canto de amor e paz* também possui *divisi* para até quatro grupos de

---

<sup>47</sup> Devemos frisar que embora nossa pesquisa aponte para este resultado, a quantidade de peças analisadas é muito pequena para que se possa afirmar que estes aspectos sejam traços estilísticos do compositor. Para sua comprovação ainda são necessárias pesquisas envolvendo um conjunto maior de obras do compositor neste período.

instrumentistas para os violinos. Ainda para os naipes de violino, Santoro faz indicações de quais instrumentistas devem executar determinada linha, numerando de 1 à 8 tanto para os primeiros quanto para os segundos violinos. Também encontramos indicações de *divisi* para os naipes de violoncelo e contrabaixo. Em *Ponteio* as indicações de *divisi* encontrados nos naipes de primeiro e segundo violinos são para apenas duas vozes, porém os *divisi* no naipe de contrabaixo influenciam a constituição dos demais naipes da orquestra devido ao equilíbrio necessário.

A partir disso, sugerimos para a execução das três peças uma orquestra com formação mínima de 08 primeiros violinos, 08 segundos violinos, 05 violas, 05 violoncelos e 02 contrabaixos. Estes números estão baseados na quantidade de vozes em que cada naipe se subdivide e o número mínimo de instrumentistas para executá-las. Estas subdivisões ocorrem principalmente nos naipes de primeiro violino, segundo violino e violoncelo, e que, por razões de equilíbrio, influenciam diretamente a formação dos naipes de viola e contrabaixo. A quantidade de instrumentistas ainda pode variar de acordo com a sonoridade ou peso desejado para cada naipe. Esta sugestão de tamanho da orquestra necessária tem um caráter ideal, ou seja, estabelece um número mínimo de instrumentistas considerando apenas os elementos presentes nas partituras. Isso não impede que as peças sejam executadas por grupos menores, porém nestes casos haverá a necessidade de adaptação e até mesmo de se suprimir algumas das partes envolvidas, resultando sempre em algum tipo de prejuízo para a obra.

### 2.2.2. Procedimentos composicionais similares

Embora o objetivo deste trabalho não fosse realizar uma análise comparativa entre as peças, observamos ao longo do processo analítico a presença de procedimentos composicionais similares em *Música para orquestra de cordas 1946*, *Canto de amor e paz* e *Ponteio*. São eles: a precisão da escrita e a liberdade com relação à métrica estabelecida pelo compasso.

### 2.2.2.1. Precisão na escrita

A escrita de Claudio Santoro se mostra bastante minuciosa no que diz respeito aos andamentos (tempo), dinâmicas e também com relação às indicações e uso de técnicas específicas para a orquestra de cordas e seus instrumentos. Neste sentido, as partituras ao apresentarem uma grande riqueza de detalhes, mostram ao intérprete de um modo relativamente claro aquilo que Santoro desejava em determinado trecho. Esta precisão na escrita também significa que qualquer acréscimo ou mudança de dinâmica, andamento e articulação devem ser cuidadosamente pensados para não alterarem em demasia a concepção original da peça.

Em *Música para orquestra de cordas 1946* e *Canto de amor e paz* o compositor aponta não só os andamentos desejados, mas também os tempos metronômicos a serem seguidos. Há também ao longo das duas peças indicações detalhadas de dinâmica e acentuações a serem empregadas. O *Ponteio*, talvez por ser uma peça de caráter mais simples, apresenta um nível de detalhamento menor. Nela Santoro não aponta o tempo metronômico e existem poucas indicações de dinâmica.

Há ainda aquelas indicações que se referem especificamente ao uso da orquestra de cordas. Como sabemos, além de compositor Santoro também era regente e atuou por muitos anos como violinista de orquestra. Isso explica as indicações detalhadas nas partituras de técnicas específicas para instrumentos de corda como trêmulo, *pizzicato*, *senza vibrato*, uso de *surdina*, cordas soltas e até mesmo arcadas. Além disso, também observamos o emprego preciso de articulações, acentos e ligaduras características desses instrumentos que se adequam perfeitamente ao uso do arco. Mas é na frequência e no uso que Santoro faz dos *divisi* que observamos seu profundo conhecimento sobre a orquestra de cordas. Em alguns casos, como ocorre em *Canto de amor e paz*, o compositor chega a especificar inclusive a quantidade e o posicionamento dos instrumentistas que deverão executar cada uma das vozes envolvidas. Por fim, Santoro também realiza uma exploração timbrística e idiomática da orquestra de cordas, principalmente na criação de efeitos de continuidade entre os diferentes naipes sem

que haja quebra de sonoridade, possível apenas pela grande semelhança de timbre existente entre estes instrumentos.

#### 2.2.2.2. Liberdade com relação à métrica vigente

Um aspecto importante ligado ao elemento rítmico encontrado com muita frequência nas três peças diz respeito à liberdade das intervenções motílicas ou temáticas em relação à métrica vigente, ou seja, aquela estabelecida pela fórmula de compasso. Neste caso, quando utilizamos o termo “métrica”, estamos nos referindo à relação hierárquica de tempos fortes e fracos, existente dentro de cada compasso, típica da música ocidental.

Os motivos e temas utilizados por Santoro possuem uma métrica regular, porém suas intervenções podem ocorrer em qualquer dos tempos do compasso, mesmo quando possui caráter tético. Isto contribui para o obscurecimento da hierarquia esperada para a métrica corrente e aumenta a sensação de independência da linha em questão, gerando assim camadas sobrepostas autônomas que são percebidas mais como simultaneidades sonoras do que como linhas em conflito.

### 2.3. MÚSICA PARA ORQUESTRA DE CORDAS 1946

*Música para Orquestra de Cordas 1946* foi escrita no período em que Claudio Santoro ainda participava ativamente do grupo Música Viva. A peça foi estreada em 1947 no Rio de Janeiro pela Orquestra Sinfônica Brasileira sob a direção do regente italiano Oliviero de Fabritiis<sup>48</sup>. Sua única edição data de 1965 e foi realizada pela Universidade de Brasília na época em que Santoro ocupava o cargo de chefe do departamento de música daquela instituição. A peça possui apenas uma gravação disponível realizada em 1978 na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, pela Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, tendo o próprio compositor como regente<sup>49</sup>.

Ao intitular a peça como “Música para Orquestra de Cordas 1946” Santoro segue a tendência abstracionista dos compositores pertencentes ao Música Viva que buscavam a libertação da música de qualquer influência extra musical, daí a busca por títulos que se mostrassem “neutros”<sup>50</sup>. De acordo com Neves (1981), para estes compositores a própria substância musical deveria impor sua lógica ao idioma musical. Para isso havia a preocupação de eliminar qualquer referência que não partisse da composição em si, a começar pelos títulos<sup>51</sup>.

A preocupação fundamental deste período é a de libertar a música de todo relacionamento descritivo literário, retornando à pureza absoluta – a música terá em si mesma sua razão de ser, independentemente de qualquer programa e mesmo de superestruturas formais. Isto reflete na abolição dos títulos explicativos ou sugestivos, passando as obras a chamar-se simplesmente ‘música’ ou ‘peça’ (NEVES 1981, p.87).

A tendência de se evitar a colocação de títulos que pudessem sugerir exteriormente a compreensão dos conteúdos musicais não era exclusivo do Música Viva, sendo encontrada em muitos daqueles compositores da chamada música nova

---

<sup>48</sup> Oliviero de Fabritiis (1902-1982), regente italiano.

<sup>49</sup> Esta gravação tem um importante valor histórico não só por ser a única, mas também por ter como regente o próprio compositor. Porém, as qualidades técnicas do áudio são bastante ruins a ponto de alguns trechos serem quase inaudíveis.

<sup>50</sup> Podemos observar este fenômeno não apenas ao verificar o catálogo de obras de Santoro, mas também os de Guerra-Peixe e Koellreutter até pelo menos 1947.

<sup>51</sup> Ver Capítulo 1 – O estilo Música Viva entre 1944 e 1946, pp.28-32.

como Schoenberg, Webern, Berg e de modo mais próximo, aos latino-americanos ligados ao Grupo Renovación, como Juan Carlos Paz e outros.

### 2.2.1. Aspectos gerais

*Música para orquestra de cordas 1946* apresenta uma linguagem atonal com trechos caracterizados pelo uso livre dos procedimentos dodecafônicos. Este estilo é típico dos compositores ligados ao grupo Música Viva e que foi descrito por Neves (1981) como uma espécie de dodecafonismo “sui generis” brasileiro:

a série será o elemento unificador, mas raramente a célula geradora da composição. As séries defectivas (com menos de doze sons) ou o emprego seletivo (por razões estritamente musicais) das séries dodecafônicas serão elementos constantes deste dodecafonismo brasileiro. (NEVES 1981, p.102).

Esses compositores não seguiam rigorosamente os procedimentos comumente relacionados ao dodecafonismo, como vimos no capítulo anterior, mas procuravam empregar as técnicas dodecafônicas ao seu modo ou de acordo com a conveniência. Em entrevista concedida a Raul do Valle no ano de 1976, o próprio Santoro afirmaria a respeito de sua maneira de compor naquele período:

porque ali eu usava a técnica dodecafônica, mais como elemento de unidade pra minha obra, do que como uma camisa de força. Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos. (in SOUZA 2003, p. 79)<sup>52</sup>.

Podemos observar claramente em *Música para Orquestra de Cordas 1946* este estilo composicional típico do Música Viva. Na peça, as séries não atuam como elemento estruturador da composição, fornecendo apenas o conteúdo temático, ou seja, servem somente como base para a construção dos temas empregados. Além do mais, não há um rigor no uso destas séries que são trabalhadas livremente possuindo por vezes menos de doze sons, repetições de

---

<sup>52</sup> Gravação transcrita pela autora.

sons ao longo de uma mesma série ou ainda pela permuta de sons dentro de uma mesma série<sup>53</sup>. Preferimos por isso acompanhar o próprio compositor afirmando que nela Santoro utiliza a técnica dos doze sons, sem classifica-la necessariamente como dodecafônica.

A fim de estabelecer uma linha interpretativa para *Música para Orquestra de Cordas 1946* que pudesse se mostrar eficaz, partimos do princípio de que além dos aspectos relacionadas à sonoridade, melodia e ritmo, é necessário, sobretudo compreender o processo de desenvolvimento musical da peça, processo este entendido de acordo com o conceito de LARUE (2011). Nas peças escritas dentro do sistema tonal, este processo de desenvolvimento é claramente perceptível devido à familiaridade com a linguagem. Em uma peça atonal, ao contrário, tanto o direcionamento das linhas quanto de toda a estrutura musical precisam ser apontados com nitidez, neste caso pelo regente, para que se possa entender para onde caminham as frases e como estas se desenvolvem e se relacionam com a grande estrutura.

### 2.3.2. Estrutura formal

Como vimos no capítulo anterior *Música para Orquestra de Cordas 1946* está dividida formalmente em cinco seções maiores:

Parte A (c. 1-17)	Parte B (c. 18-64)	Parte B' (c. 64-114)	Parte A' (c. 115-130)	Coda (c. 131-136)
<i>Adagio</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegro moderato</i>

Tabela 2.3.1: resumo formal de *Música para Orquestra de Cordas 1946*

Como podemos observar na figura acima, há na peça uma simetria por espelhamento da primeira à quarta parte A – B – B' – A'. A Coda, ainda que de curta duração, quebra a simetria total da peça ao retomar os conteúdos temáticos de B. As partes estão associadas à andamentos específicos aos quais Santoro indica inclusive o tempo metronômico desejado. Cada parte terá motivos característicos,

<sup>53</sup> A construção das séries e seu uso serão analisadas quando tratarmos dos aspectos melódicos.

sendo que a coda utiliza o motivo inicial da parte B, estando por isso a ela relacionada tematicamente. As mudanças de andamentos não alteram apenas o tempo musical corrente, mas também estão intrinsecamente ligadas ao caráter geral de cada parte. Estas mudanças são os acontecimentos mais evidentes nos momentos de articulação, porém outros aspectos atuam de maneira conjunta e exercem grande influência na diferenciação destas partes. São eles a sonoridade empregada, os motivos e suas características rítmico-melódicas, assim como o desenvolvimento individual das partes que compõem a peça.

Com relação às alterações nas fórmulas de compasso que ocorrem simultaneamente às mudanças de andamento, estas não causam efeito significativo sobre as bases métricas da peça, como seria de se esperar. Isto pode ser explicado pelo fato de que Santoro utiliza na peça uma escrita em que a métrica, entendida aqui como o estabelecimento de uma hierarquia no interior de cada compasso, não exerce grande influência sobre o texto musical<sup>54</sup>. Em *Música para Orquestra de Cordas 1946*, tanto os motivos e temas quanto as articulações internas que seccionam as partes em seções menores, não coincidem necessariamente com aqueles que corresponderiam hierarquicamente aos tempos fortes do compasso. Sendo assim, podem aparecer em qualquer dos tempos que constituem o compasso, tornando a métrica estabelecida irrelevante.

Há ainda em toda peça, do ponto de vista melódico, certa recorrência sonora na nota Dó, uma vez que os motivos originais das partes A, B, B' e Coda, em sua maioria, são iniciados nesta altura.

---

<sup>54</sup> Característica comum às três peças analisadas, como vimos na introdução deste capítulo.

### 2.3.3. O Processo de Desenvolvimento

#### 2.3.3.1. As Partes A e A'

As partes A e A' estão divididas em pequenas seções articuladas principalmente pelas alterações do material motivico e pela sonoridade empregada. Estes módulos têm uma dimensão bastante reduzida, em sua maioria com duração de cerca de dois compassos, como podemos ver nas tabelas abaixo:

#### PARTE A (c.1-17)

Compasso <sup>55</sup>	Material motivico	Sonoridade
c.1-2	Motivo original (em Dó)	Melodia acompanhada – registro agudo (violino 1 à 4 soli)
c.3-4	Repetição literal	Melodia acompanhada – registro agudo (violino 1, violino 2 e viola em tutti)
c.5-6	Motivo transposto para quarta justa acima e expandido ao final	Monofônico: registro grave (violoncelo e contrabaixo)
c.7-8	Motivo reduzido	Melodia acompanhada (violino 1 + tutti)
c.9-12	Variação melódica sobre a mesma base rítmica	Imitativo do registro grave para o agudo
c.12-14	Variação	Melodia acompanhada (violino 1 + tutti)
c.14-17	Motivo transposto para segunda maior acima	Melodia acompanhada – registro grave (apenas violoncelos)

Tabela 2.3.2: divisão em seções da Parte A

#### PARTE A' (c.115-130)

<sup>55</sup> Os compassos indicados nestas quatro tabelas se referem à localização dos trechos na partitura e não à sua duração. Como veremos ao analisar os aspectos rítmicos, a escrita de Santoro muitas vezes ignora a hierarquia métrica e por esta razão os motivos podem iniciar em qualquer tempo do compasso. Consequentemente, algumas articulações ocorrem no decorrer do compasso e por isso aparecem colunas aparecem com as mesmas indicações de compasso, não implicando necessariamente em sobreposições. Estas serão apontadas quando ocorrerem.

Compasso	Material temático	Sonoridade
c.115-116		Homofônico (Tutti)
c.117-118	Motivo retrógrado incompleto transposto para segunda maior acima	Melodia acompanhada (violino 1 + tutti)
c.119-122	Varição sobre o motivo original (correspondente à c.9-12, transposto para quinta justa acima)	Imitativo do registro grave para o agudo
c.122-123	Varição (correspondente à c.12-14, transposto para quinta justa acima)	Melodia acompanhada (violino 1 + Tutti)
c.124-125	Motivo original transposto para terça menor acima	Melodia acompanhada (violino 1 + Tutti)
c.126-128	Varição sobre o motivo retrógrado	Violoncelo e contrabaixo
c.128-130	Motivo retrógrado completo na altura original	Melodia acompanhada (violino 1 + Tutti)

Tabela 2.3.3: divisão em seções da Parte A'

A Parte A é constituída por um motivo principal que serve de fundamento para toda a seção, sendo acompanhado por uma textura acórdica. O motivo é elaborado de diversas formas, como aponta a tabela acima, e as transformações motivicas são tanto melódicas quanto rítmicas, porém, observamos que na maioria das vezes os padrões rítmicos tendem a ser mantidos ao longo destas transformações, preservando a unidade da seção. As Partes A e A' apresentam uma atividade rítmica menor, assim como harmonias menos dissonantes, fazendo com que sejam percebidas como zonas de menor tensão.

A Parte A' constitui uma espécie de recapitulação da Parte A. Nela aparecem o motivo original e todas as suas alterações apresentadas anteriormente, sendo, porém transpostos para quinta justa ou terça menor acima. Observamos também a inclusão da versão retrógrada do motivo original (melódica, rítmica e harmônica), ausente na Parte A, e que aparecerá de forma incompleta no c.117 e completa ao final da seção (c.128-130):

Ex.2.3.1: Motivo original (c.1-2)

Ex.2.3.2: Motivo original retrógrado (c.128-130)

### 2.3.3.2. As Partes B e B'

As Partes B e B' também estão divididas em subseções, porém com dimensões maiores que aquelas encontradas nas Partes A e A'. Estas divisões possuem articulações claras e se dão por mudanças motivicas e de sonoridade. Serão nas Partes B e B' que encontraremos algumas influências da escrita dodecafônica, como por exemplo, a utilização de séries de notas na construção dos motivos empregados. Entretanto, como dissemos anteriormente, este uso será livre e não implicará necessariamente na aplicação dos procedimentos tradicionalmente vinculados ao dodecafonismo. As tabelas abaixo apresentam as divisões das partes B e B':

## PARTE B (c.18-63)

Compasso	Material motivico	Sonoridade
c.18-26	Motivo “a” e Motivo “b” (os dois baseados melodicamente na Série 1)	Contraponto a duas vozes entre registro agudo (violinos e viola) e registro grave (violoncelo e contrabaixo)
c.27-32	Motivo “b”	Contraponto imitativo do registro grave para o agudo (tutti)
c.33-44	Motivo “c” (baseado melodicamente na Série 1)	Contraponto imitativo do registro agudo para o grave (violinos, viola e violoncelo)
c.40-50 <sup>56</sup>	Motivo “d” (baseado melodicamente na Série 2)	Contraponto imitativo do grave para o agudo (viola e violinos)
c.50-63	Motivo acórdico e motivo dos graves (a partir do c.54)	Homofônico com adição dos naipes do registro grave para o agudo e sobreposição de camadas com oposição entre registro agudo (violinos e viola) e registro grave (violoncelo e contrabaixo) a partir do c.54.

Tabela 2.3.4: divisão em seções da Parte B

<sup>56</sup> Entre os c.40-44 há uma sobreposição de camadas e que tem como consequência a justaposição dos motivos “c” e “d”. Por isso estes compassos aparecem compartilhados entre as duas linhas desta tabela.

## PARTE B' (c.64-114)

Compasso	Material motivico	Sonoridade
c.64-74	Motivo “e” (baseado melodicamente na Série 3)	Contraponto imitativo no registro agudo (violinos) e sobreposição de camadas com oposição entre registro agudo e grave a partir do c.68.
c.74-80	Seção acórdica e motivo “e”	Sobreposição de camadas com oposição de registros grave (motivo “e”) e agudo (acordes/homofônica)
c.81-97	Sobreposição motivica: motivos “a”, “d” e motivo acórdico	Contraponto imitativo – tutti
c.97-111	Motivo acórdico e motivo dos graves (a partir do c.101). Corresponde aos c.50-63 transposto para segunda menor e maior acima.	Homofônico com adição dos naipes do registro grave para o agudo e sobreposição de camadas com oposição entre registro agudo (violinos e viola) e registro grave (violoncelo e contrabaixo) a partir do c.101.
c.112-114	Seção acórdica	Homofônica – tutti exceto contrabaixo

Tabela 2.2.5: divisão em seções da Parte B'

Como mostram as tabelas acima, o contraponto imitativo será a textura característica das partes B e B'. Os poucos momentos homofônicos destas seções, aos quais chamamos de seções acórdicas, também estão baseados em complexos sonoros de quartas sobrepostas, assim como ocorre nas seções A e A'. Entretanto, devido à quantidade de sons simultâneos implicados nestes trechos, percebemos um nível maior de tensão, resultado das dissonâncias geradas por estes acordes. Os motivos encontrados estão baseados em três diferentes séries: os motivos “a”, “b” e “c” na Série 1, o motivo “d” na Série 2 e o motivo “e” na Série 3<sup>57</sup>. Os motivos “a”, “b”, “c” e “e” possuem relações rítmicas estreitas e compartilham os mesmos padrões. Esta similaridade rítmica existente entre os motivos será responsável pela manutenção da unidade no decorrer das seções.

<sup>57</sup> Sobre as Séries e motivos delas derivados ver aspectos melódicos.

A parte B' pode ser entendida como uma repetição variada de B. Embora o motivo inicial utilize uma série melodicamente diferente daquela usada na parte anterior, seu conteúdo rítmico faz com que seja percebida como uma espécie de recapitulação daquela. Porém, a parte B' se mostrará mais tensa devido ao trecho que vai do c.81 ao c.111. Os c.81-97 apresentam uma grande atividade decorrente da sobreposição temática, sendo que o tema "d" aparecerá com paralelismos de quartas, aumentando ainda mais a tensão. Já os c.97 à c.111, reapresentam a seção acórdica, porém em uma altura mais aguda. Os compassos finais atuam como transição para a parte A'.

#### 2.3.3.3. Coda

Os últimos seis compassos da peça, aos quais chamamos de Coda, atuam como um retorno aos conteúdos temáticos da seção B, apresentando o motivo "a". Esta recorrência será em uníssono e *ff*, dando origem aos acordes finais, que assim como as seções acórdicas, estão baseados em sobreposições de quartas.

#### 2.3.4. Aspectos de Sonoridade

Em *Música para Orquestra de Cordas 1946*, as sonoridades possuem uma participação relevante na definição das áreas temáticas instituídas pelas partes A e A' por um lado e B, B' e coda por outro. Nas partes A e A', a sonoridade característica está baseada na relação de tema e acompanhamento, sendo os acompanhamentos predominantemente acórdicos, ainda que ocorram esporadicamente pequenos trechos de caráter imitativo. Estes acordes são formados por complexos de quartas sobrepostas, como ocorre nos compassos iniciais da peça:

violino 1  
4 soli

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

Ex.2.3.3: Motivo Original (c.1-2)

As dinâmicas indicadas pelo compositor resultam em movimentos de crescendo e decrescendo, como observado na figura acima, os quais se repetem ao longo de toda seção, ocorrendo a cada exposição motívica. Na Parte A existe uma pequena amplitude dinâmica que varia entre *pp* e *mf*, ou seja, o volume sonoro é pequeno. Em A' esta variação é bem maior, variando entre *pp* e *ff*, sendo que as dinâmicas *f* e *ff* estão reservadas para a versão retrógrada do motivo, que aparece exclusivamente nesta seção nos c.117 e c.128-129.

Já as partes B e B' são caracterizadas pela existência de camadas independentes atuando simultaneamente e que estão relacionadas à textura contrapontística, típica destas partes, ou então ao desenvolvimento de melodias autônomas nos naipes de violoncelo e contrabaixo, gerando assim uma polarização entre o registro grave e os registros médio-agudo representado pelos naipes de viola e violinos. Nas texturas contrapontísticas Santoro utiliza principalmente recursos imitativos entre os naipes que ora se assemelham a pequenos *fugatos*, ora constituem verdadeiros *stretti*. Em ambos os casos, as entradas das vozes resultam num movimento de crescendo que afeta a dinâmica implícita, uma vez que o adensamento da trama aumenta as tensões entre as vozes e a atividade rítmica. Este movimento é reforçado nos trechos onde os ciclos imitativos se dão do registro grave para o agudo:

Ex.2.3.4: entradas imitativas do registro grave para o agudo (c.27-30)

This musical score illustrates imitative entries from the bass register to the treble register. The instruments involved are Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is divided into four measures. In the first measure, the Contrabaixo (mf) and Violoncello (f) play a triplet of eighth notes. In the second measure, the Viola (f) and Violino 2 (f) play a triplet of eighth notes. In the third measure, the Violino 1 (f) and Violoncello (f) play a triplet of eighth notes. In the fourth measure, the Violino 1 (fp) and Violoncello (fp) play a triplet of eighth notes. Red arrows point to the first notes of these imitative entries in each instrument's part.

Ex.2.3.4: entradas imitativas do registro grave para o agudo (c.27-30)

Ex.2.3.5: entradas imitativas do registro grave para o agudo (c.44-47)

This musical score illustrates imitative entries from the bass register to the treble register. The instruments involved are Violino 1, Violino 2, and Viola. The score is divided into four measures. In the first measure, the Viola (f) plays a triplet of eighth notes. In the second measure, the Violino 2 (f) and Viola (f) play a triplet of eighth notes. In the third measure, the Violino 1 (f) and Violino 2 (f) play a triplet of eighth notes. In the fourth measure, the Violino 1 (f) and Violino 2 (f) play a triplet of eighth notes. Red arrows point to the first notes of these imitative entries in each instrument's part.

Ex.2.3.5: entradas imitativas do registro grave para o agudo (c.44-47)

Este mesmo recurso de entradas imitativas do registro grave para o agudo também é utilizado na parte A, embora neste caso o material motivico sofra alterações melódicas a cada nova exposição, mantendo apenas seu aspecto rítmico, como mostra o exemplo abaixo:

The image shows a musical score for five string instruments: Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is divided into four measures. Red arrows point to the beginning of each instrument's entry: Violoncello in the first measure, Violino 2 in the second, Viola in the third, and Violino 1 in the fourth. Dynamics are marked as *p* (piano) for the first three instruments and *mf* (mezzo-forte) for Violino 1. The music features imitative entries from a low register to a high register.

Ex.2.3.6: entradas imitativas do registro grave para o agudo (c.9-12)

Em B', entre os c.81-97, encontramos aquele que será o trecho mais tenso de toda a peça, quando observamos a apresentação simultânea de todas as séries que aparecem na parte B. Conjuntamente à sobreposição temática, Santoro emprega paralelismos de quartas e dobramentos que aumentam não só a densidade da textura, mas amplificam o nível de dissonância existente, além de dinâmicas *f* e *ff* e acentos.

Os trechos de textura homofônica (c.50-60 e c.97-109) são construídos pela sobreposição de quartas e apresentam em sua constituição geral um crescendo que se dá tanto pela dinâmica escrita quanto pelo acréscimo das vozes que ocorre do registro grave para o agudo:

The musical score for Ex.2.3.7 is a homophonic texture with overlapping quartets. It consists of five staves: Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Violino 1 and Violino 2 parts enter in the third measure with a forte (*ff*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The Viola part enters in the second measure with a crescendo (*cresc.*). The Violoncello part enters in the first measure with a crescendo (*cresc.*). The Contrabaixo part enters in the second measure with a forte (*ff*) dynamic. The texture is characterized by overlapping quartets of notes across the staves.

Ex.2.3.7: trecho homofônico com sobreposição de quartas (c.50-53)

Porém, a partir do c.54, Santoro introduz uma linha independente nos graves que se opõe à camada homofônica pelo seu caráter melódico (ou horizontal) e também pelo registro utilizado:

violino 1  
 violino 2  
 viola  
 violoncello  
 contrabaixo

*fff*  
*fff*  
*fff*  
*ff*  
*ff*

(8)

*pp* *sfz pp* *sfz pp*  
*pp* *sfz pp* *sfz pp*  
*pp* *sfz pp* *sfz pp* pizz.  
*p* pizz.  
*p*

Ex.2.3.8: camadas independentes e com oposição de registro (c.54-60)

Algo similar ocorre entre os c.74-79:

The musical score consists of five staves. The top staff is Violin 1, the second is Violin 2, the third is Viola, the fourth is Violoncello, and the fifth is Contrabaixo. The key signature has two flats. The score shows five measures. Violin 1 and Viola play chords marked 'p'. Violin 2 plays a melodic line. Viola plays a melodic line. Violoncello and Contrabaixo play a melodic line with triplets, marked 'mf' and 'f'. A page number '5' is in the top right corner.

Ex.2.3.9: camadas independentes e com oposição de registros (c.74-79)

A polarização entre os registros grave e agudo também está presente no trecho entre os c.68-74, mas de forma mais sutil. Neste caso a oposição se dá entre a textura contrapontística apresentada pelos violinos sobre a Série 3<sup>58</sup>, melodicamente sinuosa e bastante ativa do ponto de vista rítmico e a melodia executada pelos violoncelos que não está relacionada à série, possuindo características mais lineares e com menor atividade rítmica.

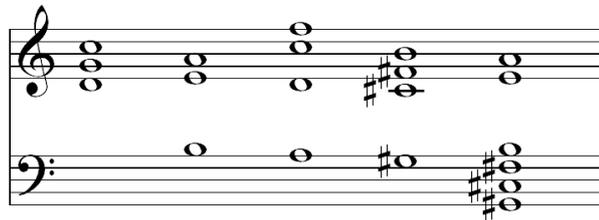
### 2.3.5. Aspectos harmônicos

Por se tratar de uma peça atonal, *Música para Orquestra de Cordas 1946* não apresenta entre as partes qualquer tipo de polarização harmônica que se assemelhe àqueles procedimentos ligados à tonalidade. Mas podemos estabelecer, de acordo com o nível de dissonância encontrado, relações tensionais entre as partes e mesmo no interior de cada uma delas. Deste modo, podemos afirmar que as partes B e B', por possuírem complexos acórdicos com um nível de dissonância

<sup>58</sup> Ver esta série em aspectos melódicos.

superior aos das partes A e A', são percebidas como as regiões de maior tensão dentro da estrutura geral da peça.

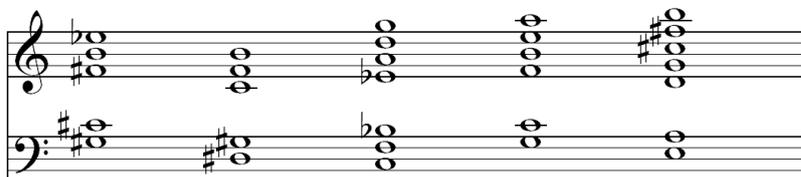
Nos trechos onde observamos a presença de formações acórdicas, Santoro utiliza principalmente harmonias baseadas na sobreposição de quartas. Estes acordes aparecem tanto em sua posição fundamental quanto invertidos e podem variar desde formações mais simples de três ou quatro sons até complexos de sete sons, estes encontrados nas partes B e B'. Abaixo estão alguns exemplos destes complexos:



Ex.2.3.10: complexos harmônicos de quarta (c.1-2)



Ex.2.3.11: complexos harmônicos de quarta (c.50-53)



Ex.2.3.12: complexos harmônicos de quarta (c.54-60)

Os exemplos acima mostram como os acordes presentes nas partes A e A', por estarem constituídos basicamente sobre quartas justas se apresentam menos dissonantes. Os acordes das partes B e B', além de conterem um número maior de

sons, também utilizam quartas aumentadas e inversões em suas formações, resultando em grande tensão harmônica.

### 2.3.6. Aspectos melódicos

O contraste existente entre as seções A e B, do ponto de vista melódico, diz respeito tanto a construção dos motivos presentes como também à maneira com que o compositor trabalha esses motivos. As melodias presentes nas partes A e A', embora curtas, utilizam grande fração da gama dos doze sons, sem, no entanto constituírem séries dodecafônicas. Podemos observar a existência de um motivo principal, exposto nos dois primeiros compassos da peça, e que serve como matriz para todas as melodias subsequentes:



Ex.2.3.13: motivo melódico principal das partes A e A' (c.1-2)

O motivo e suas derivações possuem uma amplitude melódica reduzida e maior linearidade quando comparados àqueles das seções B e coda. Neles ainda predominam os intervalos diatônicos, cromáticos e saltos que não ultrapassam uma quarta justa, o que lhes confere pouca tensão. Deste modo, os poucos saltos que extrapolam essa distância têm um significado bastante expressivo, sendo ainda reforçados por coincidirem com os picos das dinâmicas indicadas por Santoro.

Já os temas encontrados nas partes B e B' possuem uma extensão melódica bastante ampla e fazem uso de grande quantidade de saltos. Estes temas são construídos a partir de séries dodecafônicas que Santoro utiliza com grande liberdade. As séries e conseqüentemente os temas delas derivados são utilizados ao

longo da peça tanto em suas alturas originais quanto transpostos para outras alturas, como vimos ao tratar do processo de desenvolvimento da peça<sup>59</sup>.

Abaixo apresentamos as três séries encontradas e que são aqui apresentadas de acordo com sua primeira aparição<sup>60</sup>:

Série 1: [C=0] [0, 7, 0, 5, 1, 11, 2, 9, 10, 3, 8, 6, 4, 3]

Série 2: [C#=0] [0, 1, 8, 3, 9, 2, 4, 6, 1, 8, 3, 9]

Série 3: [C=0] [0, 10, 6, 11, 9, 5, 3, 8, 1, 4, 7, 2]

A Série 1 é exposta originalmente entre os c.18-39 e dará origem a três temas<sup>61</sup>:



Ex.2.3.14: tema "a" da Série 1 (c.18-20)

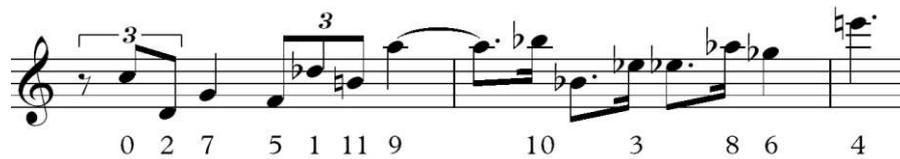


Ex.2.3.15: tema "b" da Série 1 (c.21-23)

<sup>59</sup> Ver processo de desenvolvimento.

<sup>60</sup> Para as séries usamos o sistema sugerido por Lester (1989).

<sup>61</sup> Conforme apresentamos anteriormente quando tratamos do desenvolvimento da peça.



Ex.2.3.16: tema “c” da Série 1 (c.33-35)

Podemos observar que Santoro não utiliza a Série 1 de maneira estrita, confirmando o depoimento do próprio compositor sobre o uso livre das técnicas dodecafônicas<sup>62</sup>. Algumas destas liberdades encontradas em *Música para Orquestra de Cordas 1946* constituem pequenos desvios melódicos ou variações em relação às séries originais. São elas: a repetição de sons antes que a série tenha sido completada e o não cumprimento de sua ordem inicial, como mostra o quadro comparativo entre os três temas baseados na Série 1:

Tema “a”:	0	7	0	5	1	11	2	9	10	3	8	6	4	3	
Tema “b”:		3	7	0	5	0	1	11	2	9	10	3	8	6	4
Tema “c”:	0	2	7	5	1	11		9	10	3	8	6	4		

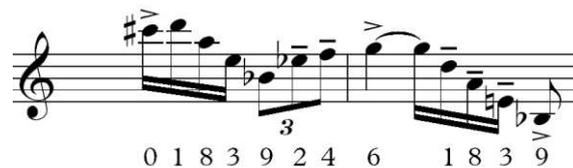
Tabela 2.3.6: comparação dos temas formados a partir da Série 1

A partir da tabela acima podemos estabelecer uma breve comparação entre o tema “a”, tomado aqui como referência por ser o primeiro a aparecer no decorrer da peça. O tema “b” subverte a ordem da série, iniciando com aquele que deveria ser o último som (aqui representado pelo número três). Já o tema “c” desloca o som representado pelo número dois para a segunda posição, além de suprimir as recorrências do número zero ao longo do tema.

<sup>62</sup> Conforme o depoimento do próprio compositor.

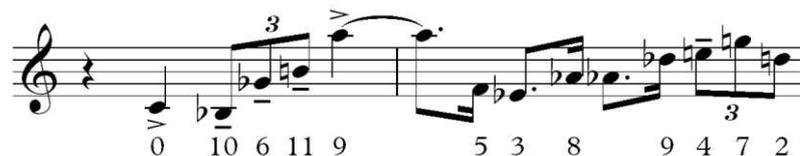
Nos três temas, ainda que os sons utilizados sejam os mesmos ou ligeiramente alterados, o reconhecimento melódico da série fica obscurecido pelo fato de que para cada tema Santoro emprega uma estrutura rítmica diferente. Embora procedam de um mesmo conteúdo melódico, que é a Série 1, o fato de serem ritmicamente diferentes faz com que os três temas sejam percebidos como temas distintos.

A Série 2 aparece entre os c.36-37 como uma antecipação motívica e somente a partir do c.40 sua presença se torna constante. Neste compasso tem início a sobreposição dos temas “c” e “d”, que estão baseados melodicamente em séries distintas. A série 2 origina apenas um tema que em suas aparições sofrerá pequenas variações nos finais:



Ex.2.3.17: tema d formado a partir da Série 2 (c.36-37)

A Série 3 aparece apenas na Parte B', ocupando toda sua porção inicial (c.64-80) e assim como a Série 2, também dará origem a somente um tema :



Ex.2.3.18: tema e formado a partir da Série 3 (c.64-65)

### 2.3.7. Aspectos rítmicos

Em *Música para orquestra de cordas 1946* o elemento rítmico possui uma função fundamental no estabelecimento das áreas temáticas, atuando no plano geral de modo decisivo para a segmentação da peça em grandes partes. Este fato ocorrerá não apenas pelas mudanças de andamentos, que são os eventos mais nítidos destas articulações, mas também pela manutenção da unidade temática destas partes, estabelecendo padrões rítmicos específicos que serão utilizados ao longo de toda seção.

O ritmo também será importante para a caracterização das sonoridades gerais das partes ao estabelecer níveis de atividade diferenciados entre as seções. As partes A e A' apresentam uma atividade rítmica bastante reduzida quando comparadas às partes B e B'. Isto se deve tanto ao tamanho dos motivos e temas utilizados em cada parte, quanto ao tipo de sonoridade empregada por Santoro. Em A e A' predominam uma textura de melodia acompanhada, sendo este acompanhamento no geral homofônico, o que confere à seção uma sensação maior de estabilidade. Em B e B' a textura corrente será contrapontística e com uma atividade rítmica que tende a aumentar à medida que as vozes se proliferam ao longo do desenvolvimento destas partes, fazendo com que pareça mais instável.

### 2.3.7.1. Configurações rítmicas dos motivos

Na parte A observamos que enquanto os motivos variam do ponto de vista melódico, ritmicamente possuem a mesma configuração ou então pequenas variações que não chegam a ser significativas. De um modo geral as variações estão baseadas nas mesmas células rítmicas presentes no motivo inicial, podendo ter a sua ordem alterada ou mesmo ser invertida:



Ex.2.3.19: configuração rítmica do motivo principal da parte A (c.1-2)

Nas partes B e B' o ritmo terá uma atuação dupla: se por um lado colabora para a manutenção da unidade temática, já que são utilizados os mesmos padrões rítmicos ao longo de toda seção, por outro será ele o responsável pela sua subdivisão em frases, uma vez que os três primeiros temas possuem o mesmo conteúdo melódico (estão baseados na Série 1), diferenciando-se apenas por sua constituição rítmica. Abaixo apresentamos estes três temas que possuem a mesma sequência melódica, mas apresentam construções rítmicas diferentes. Ao utilizarem os mesmos padrões rítmicos, podemos atribuir-lhes certo grau de parentesco, como demonstram as figuras abaixo:



Ex.2.3.20: padrão rítmico característico dos temas a, b e c da parte B



Ex.2.3.21: configuração rítmica do tema "a" da parte B (c.18-20)

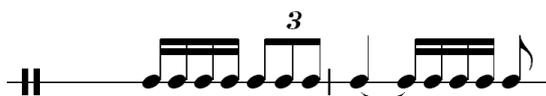


Ex.2.3.22: configuração rítmica do tema “b” da parte B (c.21-23)



Ex.2.3.23: configuração rítmica do tema “c” da parte B (c.33-35)

Do ponto de vista rítmico, o tema “d” difere dos demais por incorporar o padrão de quatro semicolcheias:



Ex.2.3.24: configuração rítmica do tema “d” da parte B (c.36-37)

O tema “e”, apesar de ser estruturado por uma série melódica diferente, a Série 3, representa um retorno à padronização rítmica dos temas ligados à Serie 1, criando assim uma forte associação temática entre as porções iniciais de B e B'. O fato de os padrões empregados serem os mesmos gera uma correspondência entre as duas partes e conseqüentemente a sensação de unidade uma vez que o elemento rítmico é mais eficiente que o melódico (ou as alturas sonoras) para o reconhecimento temático:



Ex.2.3.25: configuração rítmica do tema “e” da parte B (c.64-65)

### 2.2.7.2. Sobre as liberdades rítmica e métrica

Em *Música para orquestra de cordas 1946* as intervenções motivicas possuem grande liberdade com relação à métrica vigente. Na parte A, as retomadas motivicas ocorrem em qualquer dos três tempos do compasso. Por possuírem caráter tético, o fato dos motivos se iniciarem em um tempo que não seja o primeiro obscurece a hierarquia esperada para a métrica indicada:



Ex.2.3.26: primeira aparição do motivo original (c.1-2)



Ex.2.3.27: reapresentação do mesmo motivo (14-16)



Ex.2.3.28: motivo retrógrado – parte A' (117)



Ex.2.3.29: outra aparição do motivo retrógrado – parte A' (c.128-130)

As figuras acima mostram os mesmos motivos sendo iniciado em tempos diferentes do compasso, sem que isso altere sua percepção rítmica. Os exemplos 2.1.26 e 2.1.27 apresentam o motivo principal da parte A. Já os exemplos 2.1.28 e 2.1.29 apresentam as duas aparições deste mesmo motivo na parte A' em forma

retrógrada. Outras articulações motivicas presentes na parte A e que apesar de seu caráter tético ocorrem em tempos fracos do compasso estão no c.7 e c.12.

Esta característica também está presente nas partes B e B', muito em função de suas propriedades contrapontísticas. Os temas, quando tomados de forma isolada, possuem uma estrutura irregular que obscurece a percepção de uma métrica interna. Além da figuração rítmica, também contribuem para este fenômeno o acréscimo de ligaduras e acentos irregulares. O tema "d" (c.36-37) é o único que possui uma estrutura regular, porém, apesar de possuir internamente uma ordenação quaternária clara, suas intervenções variam com relação aos tempos métricos e somente por acaso coincidem com aquele que seria o tempo forte do compasso, como ocorre no trecho entre os c.40-47.

Também as entradas imitativas não seguem um ciclo regular, podendo ocorrer em qualquer tempo do compasso e em qualquer intervalo de tempo. Nestes casos, as barras de compasso atuam muito mais como pontos de orientação para a densa trama de contraponto que possui linhas altamente independentes, sem exercer uma finalidade métrica propriamente dita, isto é, não impõem uma hierarquia regular entre os tempos constituintes.

Por fim, observamos a instalação de módulos ternários provisórios onde a métrica vigente é quaternária. Isto ocorre tanto através da criação de ciclos imitativos (c.33-35) ou pela própria figuração rítmica (c.50-53):

Ex.2.3.30: ciclos ternários por imitação (c.33-35)

The musical score is for four instruments: vln 1, vln 2, vla, and vc. It consists of four measures. The first two measures show rests for vln 1 and vln 2, while vla and vc play chords. The last two measures show all instruments playing. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Brackets under the bottom staff indicate the three-measure cycles.

Ex.2.3.31: ciclos ternários homofônicos (c.50-53)

## 2.4. CANTO DE AMOR E PAZ

A única edição disponível até o momento de *Canto de Amor e Paz* traz como data de composição o ano de 1951, correspondendo a um período em que se registram poucas composições de Santoro. Embora a edição não aponte o local, a peça foi escrita provavelmente no Rio de Janeiro, cidade onde o compositor morou entre 1950 e 1953. Segundo MARIZ (1994), a primeira execução pública da peça aconteceu em 1951, no Rio de Janeiro, com a Orquestra Sinfônica Brasileira sob a regência de Eleazar de Carvalho. A primeira gravação foi realizada pelo selo “Independência” em 1954 no Rio de Janeiro, sob a regência do próprio compositor, tendo sido regravada em 1988 pelo selo “Eldorado” com a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, também sob a regência de Claudio Santoro. A peça também foi premiada em 1953 com a medalha de ouro concedida pelo Conselho Mundial da Paz<sup>63</sup>.

O título da peça faz referência à temática da paz mundial, que adquiriu uma grande importância nos meios socialistas a partir do final da Segunda Guerra Mundial em função dos efeitos devastadores da guerra em si e pelo surgimento de armas com grande capacidade de destruição, como a bomba atômica. Suas origens, porém remontam ao próprio Marx, para quem a eliminação das classes sociais (e conseqüentemente dos conflitos existentes entre elas), faria emergir uma nova sociedade baseada numa cultura de paz e fraternidade entre todos os seres humanos<sup>64</sup>. Pelo fato de Santoro ser um militante declarado da causa socialista no período em que *Canto de amor e paz* foi composta, o título pode ser visto como um reflexo de seu engajamento eu engajamento político e ideológico<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Organização de caráter socialista formada após a segunda guerra com o objetivo de promover o desarmamento mundial e combater as políticas imperialistas. Segundo MARIZ (1994), o diploma de premiação de Santoro foi assinado pelo então presidente da instituição, Frédéric Joliot-Curie (físico e químico francês) e por Pietro Nenni (político italiano).

<sup>64</sup> Ver HOBBSAWM (2011), p.53-66.

<sup>65</sup> A temática é recorrente para Santoro, tanto que sua quarta sinfonia, escrita em 1954, receberia o nome de “Sinfonia da Paz”. Segundo MARIZ (1994), na estreia desta sinfonia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1954, Santoro teria sido, por razões políticas, obrigado a retirar o título do programa sem o qual a peça não poderia ser executada.

O próprio fato de a peça possuir um título pode ser visto como consequência do posicionamento ideológico do compositor. A aplicação de títulos a obras musicais consistiu numa das práticas advogadas pelos adeptos do realismo socialista alinhados ao pensamento de Zdanov<sup>66</sup>, caso de Santoro, a fim de possibilitar ligações ou interpretações de natureza extramusical que tornassem as obras instrumentais mais compreensíveis ao grande público<sup>67</sup>.

Entretanto, *Canto de amor e paz* não possui um programa ou outras informações extramusicais, apenas o título que por si só não é capaz de estabelecer um entendimento que não esteja restrito ao âmbito musical. Os próprios termos “amor” e “paz” possuem um caráter extremamente subjetivo que praticamente impossibilitam sua representação musical direta<sup>68</sup>. Assim, não é possível estabelecer conexões claras e inequívocas entre a música escrita e ideias externas a serem expressas ou representadas na peça e qualquer inferência neste sentido, ainda que possível, acreditamos ser mera especulação pessoal e musicalmente não comprovável. Deste modo, torna-se imprescindível buscar uma linha interpretativa capaz de fornecer elementos que propiciem um caminho confiável ao intérprete, tendo como ponto de partida necessário apenas os aspectos musicais da peça.

Em função disso, não podemos considerá-la como uma obra programática ou mesmo realista<sup>69</sup>, pelo menos no sentido de que não é possível estabelecer conexões diretas e inequívocas entre a música escrita e as ideias a serem expressas ou representadas na obra.

---

<sup>66</sup> Sobre o realismo socialista ver capítulo 1.

<sup>67</sup> Isso se deve ao caráter hermético da música instrumental abstrata que exige uma compreensão mínima da linguagem para que possa ser completamente inteligível. O mesmo não ocorre com a música programática ou vocal (ou ocorre num nível bastante inferior) uma vez que estes gêneros possuem elementos extramusicais (imagens, textos, histórias, etc.) que atuam como mediadores para uma maior compreensão das obras.

<sup>68</sup> Por representação direta queremos dizer que estes termos não podem ser imitados ou mimetizados musicalmente por terem uma conotação abstrata.

<sup>69</sup> Realismo aqui deve ser entendido de acordo com os princípios do realismo socialista proposto pela corrente zdanovista. Porém, ressaltamos que o caráter naturalista defendido por esta corrente para as artes não se estende a toda arte chamada realista e que tem seus fundamentos no marxismo. Uma visão mais ampla sobre o assunto é apresentada em KONDER (2013).

### 2.4.1. Aspectos gerais

*Canto de amor e paz* foi escrita para orquestra de cordas, consistindo em um único movimento de 261 compassos com duração aproximada de 11 minutos. A linguagem utilizada na peça é diversificada e varia entre a modal e a atonal, sendo também empregadas estruturas de quartas (principalmente no acompanhamento), não havendo, porém, referências à funcionalidade tonal em qualquer nível estrutural.

Com relação à forma, a peça não se enquadra nos estereótipos convencionais, possuindo uma construção particular em que diversas seções se alternam ao longo de toda peça. Os contrastes existentes entre as seções se devem principalmente a fatores temáticos e motivicos, diferenciando-se por aspectos texturais, métricos e de linguagem empregada. Estas seções também possuem funções próprias dentro da estrutura geral de *Canto de amor e paz*, como analisaremos mais tarde quando tratarmos especificamente dos aspectos formais. Antes, porém, examinaremos os motivos utilizados por Santoro, já que suas qualidades exercem uma influência fundamental na organização da peça.

### 2.4.2. Aspectos Motivicos

Os motivos presentes em *Canto de amor e paz* participam ativamente do desenvolvimento musical e na organização formal da peça. O caráter e a natureza de cada motivo precisam ser levados em consideração pelos intérpretes devido à sua influência sobre a função das seções onde estão inseridos, influenciando, conseqüentemente na interação das seções entre si e também no relacionamento de uma seção específica com o todo. O desenvolvimento da peça se dá justamente a partir da ligação existente entre o caráter dos motivos e a funcionalidade de suas respectivas seções, sem que se possa definir qual dos agentes possui ascendência sobre o outro.

Apesar de serem muitas as seções<sup>70</sup> em *Canto de amor e paz*, podemos observar ao longo de toda peça a presença de dois motivos que fornecem conteúdo musical para a maior parte destas seções, resguardando sua unidade formal e evitando que a peça pareça rapsódica ou excessivamente fragmentada. Estes motivos são recorrentes, aparecendo tanto na sua forma original quanto alterada e relacionam-se com as seções construídas sobre as métricas ternárias compostas (9/8 na sua maior parte e 6/8 em alguns poucos compassos). Devido às características principais destes dois motivos e das seções onde eles estão inseridos, nós os chamaremos doravante de Motivo Modal e Motivo Rítmico<sup>71</sup>.

Mas esses não são os únicos motivos presentes na peça. As seções com métrica binária ou quaternária, e que representam zonas de grande contraste dentro da estrutura geral da peça, possuem motivos próprios que se opõem aos anteriores por apresentarem uma rítmica de caráter binária e escrita acentuadamente cromática. A estes chamaremos de Motivo Atonal e Motivo Cromático.

Os motivos utilizados por Santoro, além das propriedades rítmicas e melódicas, também estão associados a sonoridades específicas que envolvem textura, timbre e registro. Estas sonoridades atuam de maneira complementar aos motivos na definição de áreas temáticas ao criarem ambientes sonoros a eles relacionados. Por isso, como consequência da grande alternância de seções com conteúdos motivicos diferentes, também teremos uma grande alternância de sonoridades.

#### 2.4.2.1. Motivo Modal

O Motivo Modal possui um contorno melódico específico baseado em pequenos saltos (na sua maior parte segundas e terças, eventualmente quarta justa), e que expressa o modo característico da seção. Não há em sua construção original tensões intervalares como cromatismos, grandes saltos ou intervalos

---

<sup>70</sup> A peça foi dividida em seções às quais foram atribuídas letras do alfabeto.

<sup>71</sup> Os motivos serão analisados individualmente a seguir.

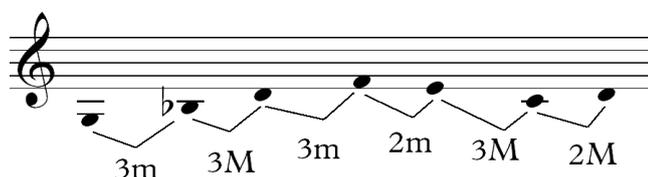
dissonantes, o que lhe confere maior estabilidade quando comparado aos outros motivos da peça<sup>72</sup>. Além disso, exceto pela variação dos modos empregados, o motivo não sofrerá grandes modificações ao longo da peça. Esta estabilidade será explorada por Santoro no desenvolvimento formal de *Canto de amor e paz*, estando este motivo associado às seções com efeito de repouso.

Abaixo apresentamos o Motivo Modal de acordo com sua primeira aparição. Excluímos as barras de compasso porque as recorrências desse motivo ao longo da peça não respeitam a acentuação métrica estabelecida pelo compasso vigente, seguindo apenas o padrão ternário do metro composto:

Motivo Modal (c.1-2)



Ex.2.4.1: Motivo Modal (c.1-2)



Ex.2.4.2: estrutura intervalar do Motivo Modal (c.1-2)

O Motivo Modal possui como timbre e registro temático os instrumentos graves das cordas, estando em suas aparições geralmente associado aos naipes de violoncelo e contrabaixo. Exceto pela seção A, que apresenta o motivo de uma maneira particular a qual trataremos mais adiante, os únicos locais onde podemos observá-lo fora desse registro são nas seções B, G e G', onde o Motivo Modal é

<sup>72</sup> As seções H e H' possuem dissonâncias que são características do modo utilizado, o Lócrio. Por terem uma extensão bastante reduzida, estas seções não chegam a comprometer o caráter estável do Motivo Modal perante a estrutura da peça. Ver análise da seção H e H' abaixo.

trabalhado de forma imitativa. Porém, estas seções resultam em um movimento cíclico que se inicia no grave, vai para o agudo e retorna ao registro grave<sup>73</sup>.

A textura típica associada ao Motivo Modal é a monofônica, como bem expressa os primeiros 18 compassos da peça (seção A) que constituem um grande *tutti* uníssono<sup>74</sup>. Devido às suas características lineares e a maneira como Santoro o emprega, mesmo nas seções em que este motivo não constitui o único componente, seu caráter horizontal se sobressai pela criação de continuidade entre os naipes ou fazendo com que a camada onde o motivo está inserido se torne autônoma em relação às outras partes, como nas seções C e C'<sup>75</sup>.

A dinâmica (escrita ou implícita) associada ao Motivo Modal acompanha seu contorno melódico, como podemos observar nas figuras abaixo:



Ex.2.4.3: dinâmica do Motivo Modal

Contorno melódico



Dinâmica associada



Ex.2.4.4: relação entre contorno melódico e dinâmica no Motivo Modal

Por ser um motivo basicamente linear e modal, suas características harmônicas estão diretamente ligadas aos modos, ou seja, às escalas que expressa

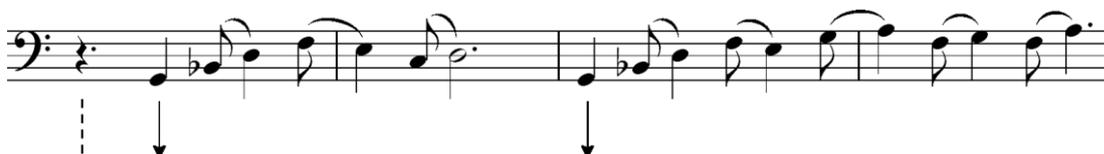
<sup>73</sup> Ver análise das seções B, G e G'.

<sup>74</sup> A rigor, o trecho é constituído por dobramentos, uma vez que há duas linhas paralelas com diferença de uma oitava entre elas: uma executada por violoncelos e outra por violas e violinos, estes sim em verdadeiro uníssono. Porém, por se tratarem de instrumentos de corda, cujos timbres não são apenas familiares, mas muito similares, o dobramento representa um enriquecimento harmônico e resulta basicamente num som uníssono.

<sup>75</sup> Sobre os efeitos de continuidade ver a análise das seções B e G.

melodicamente e não a uma harmonização específica do acompanhamento (até porque não há um acompanhamento propriamente dito para o Motivo Modal). Nas seções em que este motivo é utilizado, os modos encontrados são: Dórico em Sol (seções A e B), Dórico em Mi (seções F e F'), Frígio em Fá (seções C e C') e Fá diminuto ou Lócrio (seções H e H'). Estas seções são harmonicamente estáveis e não há mudança de modo ou de centro tonal<sup>76</sup> no decorrer de cada seção.

As melodias baseadas no Motivo Modal tendem a não seguir as imposições métricas<sup>77</sup> estabelecidas pelo compasso corrente, apenas o pulso e a ordenação rítmica típica dos tempos ternários compostos. A liberdade rítmica com que estas melodias são tratadas faz com que suas intervenções sejam muitas vezes percebidas como camadas autônomas em relação ao todo musical, fato que deve ser observado pelos executantes deste tema. Suas aparições, ao não coincidirem necessariamente com o tempo forte do compasso (a hierarquia interna do compasso), possuem certo grau de imprevisibilidade, pois não podemos determinar o momento em que surgirão. Nestes casos, acabam por instituir uma métrica própria, ainda que de curta duração:



Ex.2.4.5: liberdade métrica do Motivo Modal (c.20-23)



<sup>76</sup> Centro tonal aqui diz respeito à nota fundamental a partir da qual o modo é estabelecido e não ao sistema tonal.

<sup>77</sup> Utilizarmos o termo “métrica” de acordo com o que estabelecemos na introdução deste capítulo, ou seja, como a relação hierárquica de tempos fortes e fracos, típica da música ocidental que ocorre a partir da fórmula de compasso estabelecida.

Ex.2.4.6: liberdade métrica do Motivo Modal (c.46-50)



Ex.2.4.7: liberdade métrica do Motivo Modal (c.100-102)

### 2.4.2.2. Motivo Rítmico

Juntamente com o Motivo Modal, este motivo permeia toda peça, servindo como conteúdo musical para muitas seções de *Canto de amor e paz*. Nele o ritmo constitui o elemento mais proeminente, porém timbre e textura, assim como o contorno melódico também representam aspectos importantes que contribuirão para sua identificação no decorrer da peça, principalmente naqueles trechos onde os ritmos empregados se mostram alterados, constituindo desenvolvimentos da versão original.



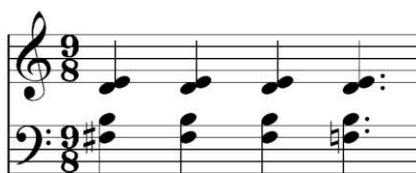
Ex.2.4.8: Motivo Rítmico (c.18)

Ritmicamente, o motivo exibe uma construção irregular dentro da métrica proposta (9/8), gerando uma contraposição entre a subdivisão ternária do compasso e a figuração binária expressada pelas três primeiras semínimas (dois primeiros tempos). O último tempo se apresenta em acordo com o metro oficial, sendo levemente destacado por ter uma duração maior (semínima pontuada). Apesar de sua irregularidade rítmica o motivo é estável, pois como se restringe à esfera do compasso, suas aparições acabam por gerar módulos regulares dentro das seções.

O Motivo Rítmico possui textura acórdica e tem como timbre e registro temático as regiões média e aguda das cordas, estando associado principalmente aos violinos. Possui caráter estático devido à ausência de progressões harmônicas e também pelas dinâmicas empregadas, que de um modo geral permanecem iguais ao longo das seções onde é utilizado. As formações mais constantes na peça estão baseadas no acorde de fá, porém possuem função colorística e podem ser entendidas muito mais por suas qualidades sonoras, uma vez que não exercem qualquer funcionalidade harmônica tal como ocorre na música tonal. Por esta razão não têm caráter dissonante, mesmo quando são constituídos por complexos de cinco sons ou ainda quando resultam da sobreposição de quartas.

Apesar de o aspecto rítmico ser predominante, há ainda um pequeno contorno melódico característico do motivo. Trata-se do movimento diatônico sol – lá – sol, presente na maior parte de suas intervenções, embora apareça algumas vezes de forma variada.

Ao longo de toda peça, o Motivo Rítmico será utilizado tanto em sua forma original quanto modificado. Quando um elemento é alterado, Santoro procura preservar os demais a fim de não descaracterizar em excesso o motivo, como demonstram os exemplos abaixo onde apresentamos alguns de seus desenvolvimentos e que podem ser comparados com a figura anterior que apresenta sua versão original:



Ex.2.4.9: desenvolvimento do Motivo Rítmico: alteração harmônica (c.28)



Ex.2.4.10: desenvolvimento do Motivo Rítmico: alteração rítmica (c.59)



Ex.2.4.11: desenvolvimento do Motivo Rítmico: alteração rítmica (c.110)

Há ainda casos em que identificamos derivações distantes do Motivo Rítmico, ou seja, a utilização de certas características ligadas ao motivo que poderíamos considerar como sendo desenvolvimentos ou reminiscências motivicas<sup>78</sup>.



Ex.2.4.12: derivação do Motivo Rítmico (c.20-21)



Ex.2.4.13: derivação do Motivo Rítmico (c.142-143).

Na figura 2.2.12 observamos a manutenção da sonoridade (acorde de Fá) e do movimento melódico, característicos do motivo, embora a figuração rítmica esteja bastante alterada. Já na figura 2.2.13, o ritmo também se encontra bastante alterado, mas como os acordes são similares, a sonoridade é mantida, embora num registro mais grave. Neste caso, a manutenção da sonoridade é que estabelece uma associação com o Motivo Rítmico.

<sup>78</sup> Estes casos ocorrem principalmente nas seções B, H e K e serão analisados mais profundamente quando tratarmos do processo de desenvolvimento formal da peça.

### 2.4.2.3. Motivo Atonal

O Motivo Atonal está associado às seções binárias E e E' de *Canto de amor e paz*, fornecendo conteúdo para estas que juntas representam a zona de maior contraste dentro da peça. O motivo tem caráter atonal e não possui um timbre ou registro característico estando presente em todos os naipes de forma indistinta. A textura predominante é contrapontística e o motivo é utilizado tanto na sua versão completa quanto na forma de fragmentos rítmicos ou melódicos. A dinâmica empregada é sempre forte e intensa, contrastando com os motivos anteriores:



Ex.2.4.14: Motivo Atonal (68-70)

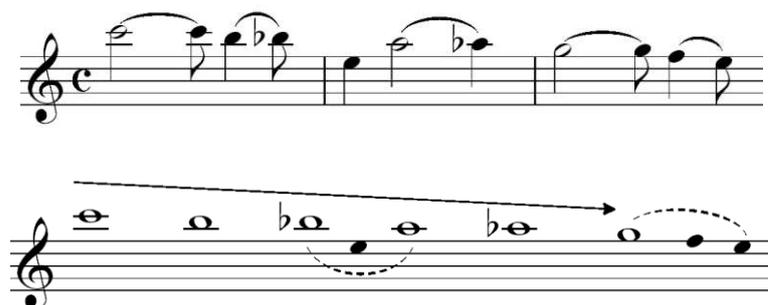
Como podemos observar na figura 2.14, o material melódico utilizado por Santoro é bastante cromático e cobre grande parte da gama dodecafônica em poucos compassos. Assim como o Motivo Modal, este motivo não apresenta grandes saltos, havendo uma predominância dos intervalos de segunda menor e quarta justa.

Os aspectos rítmicos do Motivo Atonal também representam grande contraste quando comparados aos motivos anteriores. Além de o tempo vinculado ser o mais rápido da peça (*Allegro moderato*), o motivo também estabelece uma métrica binária que será seguida rigidamente até o término da seção. O aspecto rítmico desempenhará grande importância no desenvolvimento desse motivo entre os c.75-89, onde os padrões e articulações rítmicas constituem os principais elos com o motivo original.

Devido à sua instabilidade característica, este motivo está associado àquelas seções de maior tensão dentro da estrutura da peça.

#### 2.4.2.4. Motivo Cromático

Este motivo se estrutura como um tema acompanhado onde a parte principal é executada pelo violino 1. O motivo está inserido nas seções I e I', tendo como características principais a métrica quaternária e o movimento cromático descendente:



Ex.2.4.15: Motivo Cromático (c.137-139)

O tempo indicado para as seções onde o motivo aparece é *Lento*, sendo este o mais vagaroso da peça. Ritmicamente, o motivo é constituído por síncopas que juntamente ao cromatismo descendente atuam no sentido de propiciar uma fluidez maior da melodia, ao contrário da rigidez do Motivo Atonal. Seu aparecimento é breve, mas nem por isso desimportante. Suas características expressivas relacionadas às síncopas, aos *legatos* e aos cromatismos conferem-lhe propriedades únicas quando comparadas aos outros motivos utilizados na peça. Isto faz com que seus aparecimentos, embora breves, sejam percebidos como eventos de grande importância dentro da estrutura, tanto que o motivo será utilizado como material temático para a seção de encerramento da peça.

### 2.4.3. Aspectos do Processo de Desenvolvimento<sup>79</sup>

Uma vez que *Canto de amor e paz* possui uma construção formal que não segue nenhuma convenção, para torna-la compreensível será necessário analisar seu processo de desenvolvimento, ou seja, a maneira como a peça está estruturada formalmente. Abaixo apresentamos uma tabela formal onde as seções foram identificadas por letras do alfabeto. Indicamos sua localização, dimensão em compassos, o material motivico empregado e também sua função dentro da estrutura geral<sup>80</sup>. Os motivos estão indicados na Tabela como: MM – Motivo Melódico; MR – Motivo Rítmico; MA – Motivo Atonal; e MC – Motivo Cromático.

---

<sup>79</sup> O termo “desenvolvimento” deve ser entendido aqui com relação à estrutura formal da peça e não como uma seção específica onde os motivos são elaborados.

<sup>80</sup> Seguiremos as definições funcionais encontradas em Spencer e Temko (1988).

Seção	Compasso	Dimensão	Conteúdo temático	Função estrutural
A	1 – 19	19	MM e MR	Expositiva
B	20 – 44	25	Sobre MM e MR	Elaboração motivica
C	45 – 58	14	MM (contracanto+ostinato)	Expositiva
D	59 – 67	9	Sobre MR	Transição
E	68 – 89	22	MA	Expositiva
F	90 – 99	10		Cadencial
G	100 – 109	10	Sobre MM	Desenvolvimento
H	110 – 127	18	Sobre MR	Elaboração motivica
I	128 – 131	4	Sobre MM	Transição
J	132 – 141	10	MC	Cadencial
K	142 – 145	4	Sobre MR	Transição
D'	146 – 157	12	Sobre MR	Recapitulação pouco alterada
E'	158 – 190	33	MA	Recapitulação alterada
F'	191 - 200	10		Recapitulação literal
G'	201 – 210	10	MM e sobre MM	Recapitulação literal
C'	211 – 228	18	MM (contracanto+ostinato)	Recapitulação alterada
H'	229 – 241	13	MR	Recapitulação alterada
I'	242 – 245	4	MM	Recapitulação literal
J'	246 – 260	15 (10 <sup>81</sup> )	MC	Recapitulação literal
L	261 – 268	8	Sobre MC	Cadencial conclusão da peça

Tabela 2.4.1: divisão das seções estruturais de *Canto de amor e paz*

A divisão em seções por nós proposta para *Canto de amor e paz* levou em consideração o conteúdo temático, o nível de contraste apresentado entre trechos subsequentes e também o grau de segregação imposto pelas articulações existentes entre elas. Com relação ao conteúdo temático das seções, ressaltamos que os motivos utilizados por Santoro estão intimamente ligados àquelas sonoridades próprias analisadas juntamente com os motivos. Por esta razão,

<sup>81</sup> Os dois números presentes neste item da tabela se devem a uma incongruência na escrita da seção I'. Nela deveria haver uma alteração na fórmula de compasso de 2/4 para 4/4 no c.251, tal como ocorre na seção I (exposição), mas ao contrário, mantém-se o 2/4 resultando no dobro de compassos. Não há, porém, nenhuma mudança que justifique tal diferença. Tivemos acesso ao manuscrito da peça, gentilmente cedido pelo professor e maestro Lutero Rodrigues, sendo foi possível verificar que esta alteração é do próprio compositor.

consideramos como conteúdo temático não apenas as características rítmicas e melódicas desses motivos, mas também as qualidades sonoras a eles associadas.

#### 2.4.3.1. Funções estruturais das seções

Podemos atribuir às diversas seções que constituem *Canto de amor e paz* as funções estruturais de exposição, elaboração motivica, de transição ou cadencial que utilizaremos aqui de acordo com as definições propostas por Spencer e Temko (1988). Para além destas funções estruturais, muitas seções serão recapituladas a partir da metade da peça, adquirindo assim novas significações formais. Sendo assim, nossa classificação funcional das seções teve por base: 1) a ordem cronológica de aparecimento no decorrer da peça (se representam uma seção expositiva ou de recapitulação); 2) o emprego dos materiais motivicos (se são apresentados na sua forma original ou passam por algum processo de elaboração motivica); e 3) a maneira como a seção se relaciona com as seções vizinhas (função de ligação) ou com a estrutura geral da peça (função cadencial e/ou de encerramento).

A atuação das funções citadas não se restringe apenas ao esclarecimento formal da peça, também estão profundamente relacionadas ao nível de atividade e tensão presentes em cada uma das seções de *Canto de amor e paz*. Isto influenciará de maneira decisiva a construção de uma interpretação eficaz da peça.

#### 2.4.3.2. Função expositiva

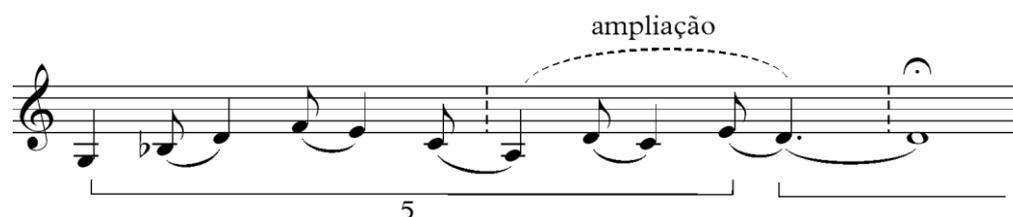
Em *Canto de amor e paz*, as seções que possuem caráter expositivo são A, C e E. Estas seções, no entanto não são exclusivamente expositivas, incluindo algum tipo de elaboração motivica no seu decorrer.

A Seção A está situada entre os c.1 e 19, apresentando os Motivos Modal e Rítmico. Estes dois motivos permeiam toda a peça e fornecem material temático

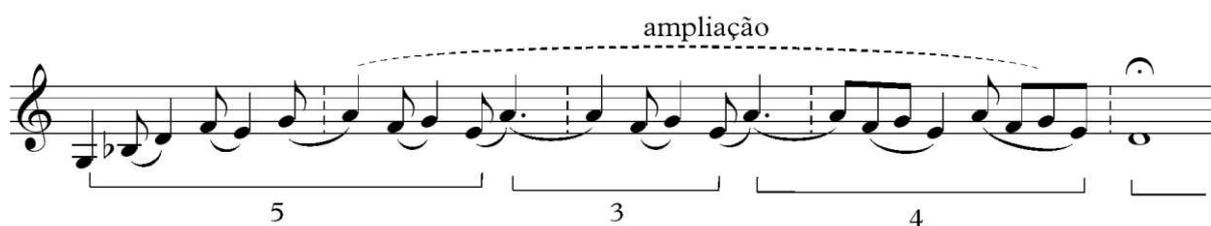
para a maioria das seções de *Canto de amor e paz*, o que possibilita uma maior unidade formal. O Motivo Modal aparece quatro vezes entre os c.1 e 16 em uníssono e sem qualquer acompanhamento, porém, sendo ampliado a cada incidência, fazendo com que estas intervenções resultem em segmentos com dimensões e métricas diferentes. Neste sentido, a indicação 9/8 do início da peça apenas institui uma subdivisão rítmica ternária no interior de cada pulso (ternário composto), já que a hierarquia sugerida pela fórmula de compasso entre tempos fortes e fracos não é seguida já a partir da segunda ocorrência motivica:



Ex.2.4.16: Motivo Modal (c.1-2)



Ex.2.4.17: Motivo Modal ampliado (c.3-5)



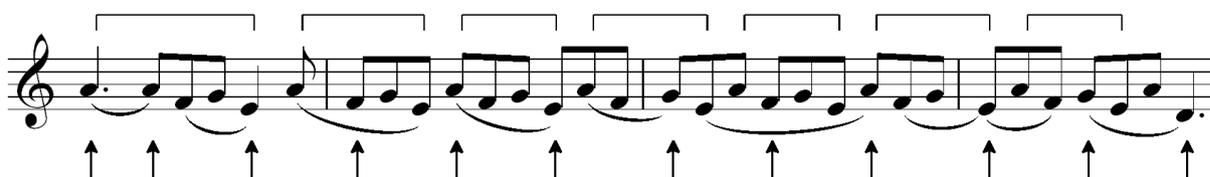
Ex.2.4.18: Motivo Modal ampliado (c.6-10)





Ex.2.4.19: Motivo Modal ampliado (c.11-16)

Como demonstram as figuras acima, a percepção de ausência de uma métrica regular ao longo de toda seção se deve aos seguintes fatores: 1) a seção compreende o início da peça, portanto ainda não houve o estabelecimento de uma métrica perceptível para comparação; 2) utilização de melodias com tamanhos diferentes, modificadas pela adição de pequenos desenvolvimentos que ampliam sua extensão e retardam a resolução melódica na nota ré; 3) presença constante de fermatas fazendo com que o fluxo musical seja interrompido ou suspenso a cada finalização melódica, ainda que uma pulsação constante seja mantida no decorrer de cada melodia; e 4) oposição entre ligaduras, padrões melódicos quaternários e organização ternária composta, como ocorre entre os c.13 e 16:



Ex.2.4.20: oposição métrica entre (c.13-16)

Na figura acima podemos visualizar melhor como se dá esta oposição. Nela, as ligaduras são do próprio compositor. Os colchetes acima das notas destacam os padrões melódicos quaternários utilizados e as flechas indicam o que seria a organização métrica ternária composta.

O Motivo Rítmico está restrito aos c.18 e 19, os dois últimos compassos da seção, sendo apresentado em sua forma original, como analisado anteriormente quando tratamos especificamente desse motivo.

A seção C, embora utilize o Motivo Modal como material motivico, adiciona um novo elemento à peça: o *ostinato* presente nas partes de violino 2 e viola<sup>82</sup> que fornece grande estabilidade à toda seção e por isso a consideraremos como tendo função expositiva. Além de manter a sonoridade regular, este *ostinato* é caracterizado pela ausência de tensão, resultado da utilização da escala pentatônica em sua construção e pela disposição em quartas dos acordes formados:



Ex.2.4.21: complexo harmônico de quartas do ostinato (c.45-46)



Ex.2.4.22: complexo harmônico de quartas do ostinato (c.211-212)



Ex.2.4.23: escala base do ostinato

Sobre o *ostinato*, cujas propriedades verticais são decisivas na definição da sonoridade geral da seção e que ocupa o registro médio, outras duas camadas de caráter linear, mas em registros opostos emergirão. Como resultado teremos três estratos atuando de maneira independente, sendo: 1) o *ostinato* de violino 2 e viola (registro médio), representando a camada estável da seção; 2) o Motivo Modal

<sup>82</sup> Ainda que apenas o violino II execute aquilo que de fato seria um *ostinato*, consideramos a nota pedal da viola (si bemol) como parte desse mesmo complexo sonoro.

executado pelo violoncelo (registro grave<sup>83</sup>); e 3) contracanto de violino solo (registro agudo), relacionado pelo modo e ritmicamente com o Motivo Modal. Embora o contracanto do violino solo e o Motivo Modal tenham certo parentesco, não possuem uma relação contrapontística entre si e suas intervenções são erráticas com relação à acentuação métrica vigente (como vimos ao tratar dos aspectos rítmicos e métricos do motivo), fazendo com que sejam percebidas como camadas com alto grau de independência<sup>84</sup>.

A seção E apresenta rupturas em diversos aspectos que afetarão radicalmente o *continuum* musical, e por isso mesmo pode ser considerada a zona de maior contraste dentro da estrutura da peça. Este contraste está relacionado ao Motivo Atonal e as características a ele associadas, que servirão de base para a toda a seção.

Como analisado anteriormente, o material empregado no Motivo Atonal tem caráter atonal e cromático que se opõe aqueles utilizados na peça até o momento (modal e diatônico). O acompanhamento ao motivo também se mostra muito cromático, aproximando-se nos primeiros compassos da seção (c.68-75) das técnicas utilizadas na escrita dodecafônica.

Do ponto de vista rítmico, a mudança da métrica vigente de 9/8 para 2/4 representa uma alteração no padrão que interrompe o fluxo do ternário composto e institui uma ordenação binária simples, ou seja, o padrão de subdivisões se altera de três para dois. Deve-se ainda notar que a própria concepção sobre a métrica se altera, pois ao contrário das seções anteriores, que se desenvolvem neste aspecto de uma forma mais livre, a seção E segue rigidamente a métrica binária. Este fato está relacionado ao tipo de contraponto utilizado que exige uma precisão rítmica maior, não deixando espaço para o surgimento de camadas autônomas ou irregularidades métricas. Além disso, a mudança de tempo do *Andante* para *Allegro*

---

<sup>83</sup> Este é o timbre e registro temáticos do Motivo Modal.

<sup>84</sup> A utilização de camadas com alto índice de independência também aparece nas outras duas peças analisadas, como vimos na introdução desse capítulo.

*moderato* está relacionado diretamente com o caráter do Motivo Atonal e da seção como um todo, sendo o tempo mais rápido da peça.

A seção E apresenta características mistas entre exposição e elaboração motivica. Logo após a exposição do Motivo Atonal, seguem-se duas subseções direcionadas para seu desenvolvimento. Como estas partes possuem um relacionamento próximo e as articulações que as separam não apresentam o mesmo grau de segmentação das demais, preferimos considerá-las como uma seção única.

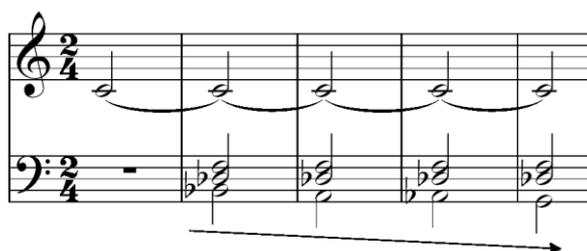
Deste modo, temos uma primeira subseção que apresenta o Motivo Atonal (c.68-74) e que possui de fato função expositiva<sup>85</sup>. Nestes compassos o motivo é trabalhado de forma imitativa, como um pequeno *fugato* entre violino 1, violino 2 e violoncelo, havendo uma falsa entrada de viola no c.71. As outras duas subseções constituem elaborações desse motivo. Na primeira delas, entre os c.75 e 83, os materiais utilizados por Santoro são constituídos principalmente por fragmentos de padrões rítmicos e de articulações de superfície<sup>86</sup>, bem como o intervalo de segunda menor descendente, característico do início do motivo. O acompanhamento possui função colorística, principalmente nos momentos em que a textura se apresenta mais acórdica. A segunda subseção de desenvolvimento, localizada entre os c.84 e 89, apresenta um contraponto atonal a duas vozes entre viola e violoncelo baseado em fragmentos melódicos do motivo. As duas linhas se mostram independentes, embora mantenham uma grande interação entre si.

A seção J apresenta o Motivo Cromático e mostra-se curta quando comparada às outras seções expositivas. O motivo é exposto entre os c.137-139, sendo precedido por uma pequena introdução de cinco compassos onde o movimento cromático característico da seção é antecipado pelo contrabaixo (c.132-139).

---

<sup>85</sup> De certo modo, a própria subseção inicial, além de expor o motivo também o desenvolve ao apresentá-lo imitativamente. O mesmo ocorre na seção A. Nela o Motivo Modal é apresentado nos dois primeiros compassos, sendo as outras três aparições subsequentes verdadeiras elaborações motivicas.

<sup>86</sup> Utilizamos a nomenclatura sugerida por Larue (2011) onde “articulação de superfície” é usada para designar articulações que estão relacionadas a um contexto micro, como por exemplo, ligaduras, diferenciando-as assim das articulações maiores, como aquelas que separam seções inteiras e que possuem significado estrutural.



Ex.2.4.24: antecipação do movimento cromático pelo baixo (c.31-39)

Como seu aparecimento é breve, o motivo não é muito desenvolvido na seção, exceto pelos c.140-141 onde observamos uma espécie de *acelerando* escrito nas linhas de violino 1 e violoncelo, que terá como função retornar a uma pulsação próxima daquela empregada nas seções com métrica ternária composta:



Ex.2.4.25: *acelerando* escrito no encerramento do Motivo Cromático (c.140-141)

### 2.4.3.3. Função de elaboração motivica

As seções dedicadas à elaboração motivica são B, G e H, sendo que B e G estão relacionadas principalmente ao Motivo Modal enquanto H refere-se ao Motivo Rítmico.

Nas seções B e G Santoro trabalha o Motivo Modal de maneira similar utilizando-o imitativamente através dos diversos naipes da orquestra. Como resultado, observamos um movimento cíclico que reproduz o mesmo contorno melódico do Motivo Modal, porém num nível mais amplo, partindo de uma região mais grave em direção a registros mais agudos, para depois retornar ao seu timbre e registro temático, como ocorrem entre os c. 31-38 e entre os c.104 e 108.

Nestes casos, a passagem do motivo de um naipe para outro é feita de forma sutil, aproveitando as similaridades timbrísticas dos instrumentos de corda, o que gera um efeito de continuidade entre os diferentes naipes, que não deixa de estar relacionado com o caráter linear do próprio Motivo Modal, como por exemplo, o trecho entre os c.31-40:

The musical score consists of three systems of staves. The first system has three staves: the top staff is labeled '(violino 2)', the middle staff is labeled '(viola)', and the bottom staff is labeled '(violino)'. The second system has one staff labeled '(violino 2)'. The third system has two staves: the top staff is labeled '(viola)' and the bottom staff is labeled '(violoncelo)'. The music shows a melodic motif starting in the first violin, moving to the viola, then the second violin, and finally being taken up by the second violin, viola, and cello in a continuous, overlapping fashion.

Ex.2.4.26: efeito de continuidade entre os naipes (c.31-40)





Ex.2.4.29: relacionamento entre Motivo Modal e Motivo Rítmico (c.20-21)

c.14-16 (violino 1)

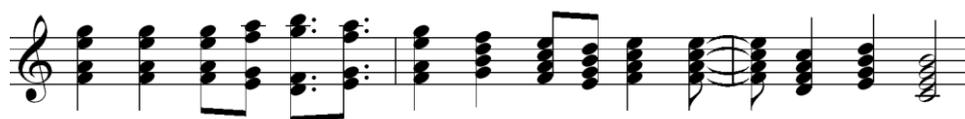
c.21-23 (violino 2)

c.20-21 (violino 1)

Ex.2.4.30: comparação rítmica entre os três grupos de compassos

Como podemos observar pelas reduções rítmicas acima, os dois primeiros trechos são iguais, enquanto o terceiro apresenta-se ligeiramente alterado. Estes relacionamentos são de difícil percepção no momento da escuta, constituindo uma espécie de recorrência oculta.

A seção H está toda baseada sobre o Motivo Rítmico e pode ser dividida em duas subseções: a primeira do c.110 ao 115 e a segunda do c.116 ao 127. Em sua primeira aparição (c.110-111), o motivo é apresentado pelos violinos em seu registro, configuração rítmica e formação acórdica tale qual o motivo original. No entanto, a sonoridade geral apresenta-se ligeiramente mais pesada devido a presença do pedal na nota fá de no registro grave (violoncelo e contrabaixo), ausente nas intervenções anteriores deste motivo. Na segunda aparição (c.113-115), o motivo progride para formações rítmicas mais livres, que não podem ser comportadas pela métrica e compassos vigentes, porém, estando ainda relacionado com a sonoridade e com o contorno melódico do Motivo Rítmico:



Ex.2.4.31: alterações rítmicas e melódicas do Motivo Rítmico (c.113-116)

Na segunda subseção, a complexidade da configuração rítmica é substituído pela sobreposição métrica do ternário simples (3/4) com binário composto (6/8), contrapondo violoncelo e violinos, que no trecho em questão alternam a cada compasso os metros citados.

Ex.2.4.32: sobreposições métricas (c.116-127)

Ao final da seção, a tensão rítmica e métrica é dissipada à medida que a atividade de violino II gradativamente decresce, restando apenas a linha de violoncelo, que retorna ao padrão rítmico do ternário composto. Devemos observar que a configuração rítmica presente nos dois últimos compassos do exemplo (c.126-127) está mais relacionada à um ralentando escrito que a uma alteração rítmica ou métrica.

Podemos ainda estabelecer uma recorrência do contorno melódico de violino 1 (c.112-115) na linha de violoncelo (c.116-125) relacionando as duas subseções de H:

The image shows a musical score for violin and cello. The violin part is on the top staff (treble clef) and the cello part is on the bottom staff (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with specific measures highlighted by dashed lines and labels: (c.112) and (c.113) in the violin part; (c.114) and (c.115) in the violin part; (c.116) through (c.123-125) in the cello part. The labels (c.114) and (c.115) are positioned above the violin staff, while the others are below the cello staff. The melodic lines in both parts show a clear recurrence of a descending sequence of notes (sol - mi - si) across the highlighted sections.

Ex.2.4.33: recorrência melódica na seção H (c.112-125)

O fato de ser uma recorrência exclusivamente melódica que não leva em consideração os aspectos rítmicos faz com que sua percepção seja obscurecida. Por isso, os detalhes do contorno melódico dificilmente são reconhecidos, a não ser pelo movimento descendente sol – mi – si, que serve de fundamento para os dois trechos.

#### 2.4.3.4. Função transição

As seções D, I e K são aquelas que ocupam na peça uma posição intermediária entre áreas contrastantes, possuindo por isso função de transição. Estas seções são responsáveis por fazer a conexão dessas partes, realizando principalmente a transição rítmica entre seções de métrica ternária composta para seções binárias e vice versa. Além disso, são nestas seções que ocorrem os ajustes de pulsação (aumento ou diminuição da velocidade), fazendo com que as mudanças de tempo aconteçam da maneira mais sutil possível.

A seção D faz a transição entre as áreas temáticas de maior contraste: daquelas relacionadas aos Motivos Modal e Rítmico, para aquela cujo conteúdo se baseia no Motivo Atonal. Para isso, Santoro inicia a seção utilizando uma variação do Motivo Rítmico (c.59-60 – violino 1) sobreposta à linha de violoncelo que, ao se basear principalmente nos intervalos de segunda menor e quarta justa, antecipa o material intervalar que será utilizado na seção seguinte. Entre os c.62 e 65, há uma diminuição da atividade melódica e rítmica, principiada por uma espécie de *rallentando* escrito executado pelas violas:



Ex.2.4.34: diminuição gradual da atividade rítmica resultando em um *rallentando* escrito (c.62-65)

A ausência de uma atividade rítmica definida entre c.65-67, quando sentimos apenas o pulso executado por violoncelos e contrabaixos (pulso este que não se inicia no primeiro tempo do compasso), enfraquece a métrica e a rítmica vigente (9/8 – ternário composto), preparando assim a nova configuração rítmica da seção E (2/4 – binária). Simultaneamente há um aumento na tensão carregado pela sonoridade (incidindo tanto sobre a textura – de rarefeita para preenchida – quanto sobre a dinâmica – de *p* até *ff*) e pela harmonia (aumento no nível de dissonância,

ainda que os acordes possuam função apenas colorística). Este crescendo na tensão conduzirá à seção E, que como vimos, representa a área de maior contraste dentro da peça.

The musical score is for violins 1 and 2, viola, cello, and double bass. The top staff (treble clef) contains the string parts, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The bottom staff (bass clef) contains the cello and double bass parts, starting with a pizzicato (*pizz.*) and piano (*p*) dynamic. The score concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Ex.2.4.35: aumento da tensão preparando a seção E (c.65-67)

A seção I desenvolve-se sobre o Motivo Modal, sendo este apresentado em fá diminuto (ou modo Lócrio), tornando-o harmonicamente instável. Não há quebras de textura ou registro com relação à seção anterior. Do ponto de vista rítmico, a seção prepara a redução do tempo musical da seção H para J, que constitui o tempo mais lento da peça:

- Seção H: *Tempo primo* ( $\downarrow = 92$ );
- Seção I: *Ancora meno* ( $\downarrow = 88$ );
- Seção J: *Lento* ( $\downarrow = 72$ ).

Ao final da seção toda atividade será suspensa e apenas a nota dó será mantida. Esta mesma nota será o início da seção J, agindo como um fio que ligasse as duas seções. Assim como ocorre no final da seção D, esta suspensão também gera grande expectativa (neste caso pela ausência quase absoluta de atividade), auxiliando o engendramento da seção J.

A seção K atua como elo entre as seções J e D'<sup>88</sup>. Sua principal finalidade é transitar de uma métrica quaternária (4/4 – seção J) para outra ternária composta (9/8 – seção D'), utilizando para isso uma variação do Motivo Rítmico bastante alterado ritmicamente<sup>89</sup> que mantem suas características sonoras, embora em um registro mais grave que o original. Há neste caso uma inversão entre métrica e figuração rítmica, quando comparado ao Motivo Rítmico original:



Ex.2.4.36: Comparação entre o Motivo Rítmico original e variação encontrada na seção K

Enquanto o motivo original utiliza uma figuração binária/quaternária sobre uma métrica ternária composta na primeira parte do compasso e figuração composta no último tempo, esta variação usa a figuração ternária composta sobre uma métrica binária/quaternária na primeira parte do compasso e figuração binária no último tempo.

Esta alteração rítmica torna a mudança de métrica orgânica, quase imperceptível. A figuração rítmica empregada também será responsável por ajustar o tempo entre as seções vizinhas sem que haja uma ruptura no *continuum* musical. Outro artifício identificado nesse processo de suavizar a transição entre J e D' é o fato de haver entre as seções J, K e D' uma ênfase sobre a mesma nota sol, presente na linha de violino 1, como podemos observar nas figuras abaixo:

<sup>88</sup> A seção D', enquanto recapitulação da seção D, também possui função de ligação.

<sup>89</sup> Não se pode afirmar que estas inversões são intencionais. Apenas o compositor poderia dizê-lo, o que hoje nos é impossível.

Seção J (c.139-141) Seção K (c.142-145)

Seção D' (c.146-149)

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains two measures of music for 'Seção J (c.139-141)' and three measures for 'Seção K (c.142-145)'. The second staff contains four measures of music for 'Seção D' (c.146-149)'. Brackets are placed under the notes in each measure to indicate the specific notes being emphasized.

Ex.2.4.37: ênfase sobre a nota Sol entre as seções J, K e D' (c. 139-149)

Seção J (c.140-141) Seção K (c.142-145) Seção D' (c.146-149)

The image shows a single staff of musical notation with three measures. The first measure is labeled 'Seção J (c.140-141)', the second 'Seção K (c.142-145)', and the third 'Seção D' (c.146-149)'. Dashed lines connect the notes across the measures, illustrating a melodic reduction or thematic link between the sections.

Ex.2.4.38: redução melódica das seções J, K e D' (c.139-149)

Além do mais, a seção seguinte também está baseada no mesmo Motivo Rítmico, criando assim uma afinidade temática entre as duas seções.

### 2.4.3.5. Função cadencial

Em *Canto de amor e paz*, as seções cadenciais se encontram após as zonas de grande contraste baseadas no Motivo Atonal (seções F e F') e no final da peça (seção L – c.261-268).

No caso das seções F e F', pode-se entender que representam uma espécie de extensão das seções antecedentes (E e E'), pontuando assim seu encerramento. A seção F<sup>90</sup> é caracterizada por um crescendo tensional que conduz o movimento para os c.97-98, onde ocorre a resolução das tensões criadas no decorrer da seção. Há em toda seção uma grande concinidade entre os elementos musicais para se criar esse efeito de ampliação da tensão para depois resolvê-la.

A seção em si é de natureza dissonante e o crescendo tensional se dá principalmente ao aumento do nível de dissonância a partir do c.95. Essas tensões são resolvidas nos c.97-98 pela diminuição do nível de dissonância que ocorre nestes compassos, quando passamos harmonicamente de complexos construídos a partir do intervalo de quarta para outro baseado em terças.

The image shows a musical score for four instruments: Violino 1, Violino 2, Viola, and Violoncelo/Contrabaixo. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is divided into four measures. In the first measure, the Violino 1 part has a melodic line with eighth notes, while the other instruments play chords. In the second measure, the tension increases as the chords become more complex. In the third measure, a triplet of eighth notes is marked in the Violino 1 part, and the chords continue to build tension. In the fourth measure, the tension is resolved as the chords simplify and the Violino 1 part concludes with a sustained note.

Ex.2.4.39: aumento tensional e resolução (c.95-98)

<sup>90</sup> As referências feitas a seguir (nome da seção e localização dos compassos indicados) serão feitas levando em consideração apenas a seção F. Contudo, as mesmas considerações devem ser aplicadas à F' uma vez que esta constitui uma recapitulação literal de F exercendo a mesma função cadencial.

The image shows two musical staves, treble and bass clef. On the left, there are two chords. The first chord in the treble clef has notes G4, B4, and D5. The second chord has notes A4, C5, and E5. Brackets below these chords are labeled 'formações baseadas no intervalo de 4a.'. On the right, there is a melodic line starting with a sharp sign (F#) and a fermata. A dashed line above it is labeled 'retardo'. Below this line, there are two chords. The first chord in the treble clef has notes G4, B4, and D5. The second chord has notes A4, C5, and E5. Brackets below these chords are labeled 'formações baseadas no intervalo de 3a.'.

Ex.2.4.40: mudança de complexos de quarta para de terça (c.95-98)

Ampliando as qualidades resolutivas, Santoro ainda utiliza um retardo melódico de *fa#* para *mi* (c.97-98) e acrescenta uma *fermata* ao acorde de resolução. Este retardo será característico das seções cadenciais, envolvendo inclusive as mesmas notas, tal como observamos em c.198-199 e c.264-265. Além disso, deve-se considerar o efeito que a seção seguinte proporciona ao reapresentar o Motivo Modal na sua configuração original, com o mesmo modo e contorno melódico (c.100-102), sendo por isso percebido como uma espécie de recomeço. Isto sem dúvida amplifica a sensação de encerramento propiciada pela seção F.

A seção L não representa apenas o encerramento de uma área motivica, como é o caso da seção F, mas é responsável pela conclusão da peça como um todo. Por esta razão, a tensão gerada antes da resolução atinge níveis superiores àqueles encontrados nas outras seções cadenciais. O *crescendo molto* de *p* à *ff*, as dissonâncias harmônicas, o grande movimento melódico na direção do registro agudo e as síncopas, concorrem para a construção do grande clímax final da peça, assim como o retardo melódico de *fa#* para *mi*, típico das seções cadenciais, embora o acorde sobre o qual o retardo acontece seja diferente daquele encontrado nas seções F e F'. Alguns destes aspectos estão relacionados diretamente com as seções J e J', sendo as síncopas um aproveitamento rítmico direto do Motivo Cromático, enquanto a dinâmica crescente e a direção melódica representam movimentos contrários àqueles presentes em J e J'.

Para esta seção faz-se necessária uma resolução mais longa e vigorosa que aquelas encontradas nas outras seções cadenciais a fim de oferecer um repouso proporcional às tensões criadas não apenas na própria seção L, mas para a tensão acumulada no decorrer de toda peça. Para isso, após o retardo, há entre os c.265-268 uma elaboração do acorde de mi menor que dissolverá todas as dissonâncias harmônicas ainda existentes até atingir a tríade simples de mi menor no último compasso. Este movimento de diminuição da tensão rumo a um maior repouso também se dá com a diminuição da dinâmica (de *ff* para *pp*>) e pelo acréscimo da *fermata* juntamente com a ligadura que sucede o acorde final, criando um efeito acústico de infinitude.

The musical score shows five staves: Violino 1, Violino 2, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into four measures. Above the first measure, a dashed line labeled 'retardo' spans across it. The dynamics are marked as *ff* in the first measure, *mp* in the second, and *pp* in the third and fourth. The final measure features a fermata and a ligatura over the chord. The instruments play sustained chords that resolve from a complex dissonant structure to a simple triad of E minor.

Ex.2.4.41: resolução final da peça (c.265-268)

### 2.3.3.6. Recapitulações ou recorrências seccionais

As recorrências são parte importante do processo de percepção de uma peça. Independente de serem motivicas ou de seções inteiras, que aqui chamaremos de recapitulação, elas despertam nos ouvintes ações comparativas entre a apresentação inicial de um material específico e suas aparições subsequentes, gerando um complexo de relacionamentos que poderíamos chamar de morfológicos e sintáticos, por analogia à gramática tradicional<sup>91</sup>. Os relacionamentos morfológicos ocorrem quando consideramos isoladamente o motivo ou seção original em contraste com uma determinada recorrência, acompanhando especificamente as transformações daquele mesmo material ao longo da peça. Já os relacionamentos sintáticos se dão quando consideramos o significado ou função destas recorrências dentro da estrutura geral da peça, assim como sua interação com o fluxo musical onde estão inseridas, ou seja, sua relação com aquilo que imediatamente lhe antecede e/ou segue.

Em *Canto de amor e paz*, as recorrências representam um aspecto fundamental de seu desenvolvimento formal. As recorrências motivicas, ao proverem seções distintas com um mesmo material temático, contribuem para a unidade formal da peça, evitando assim que esta pareça excessivamente fragmentada devido a grande variedade de seções existentes<sup>92</sup>. Já as recorrências seccionais, que consistem em recapitulações de seções inteiras, influenciam diretamente na percepção geral da obra, ajustando áreas de maior tensão e áreas de repouso, atuando assim no equilíbrio formal da peça. Apesar disso, devemos ressaltar que estas recapitulações não possuem caráter resolutivo tal como ocorre em peças escritas sob uma sintaxe tonal.

---

<sup>91</sup> Dubois em seu *Dicionário de Linguística* define morfologia como “o estudo das formas das palavras (flexão e derivação), em oposição ao estudo das funções ou sintaxe”. De acordo com o mesmo dicionário, sintaxe pode ser definida como “a parte da gramática que descreve as regras pelas quais se combinam as unidades significativas em frases”. Referência: DUBOIS, Jean et alii (Orgs.) *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 2006.

<sup>92</sup> Ver na Tabela Formal como os motivos Modal e Rítmico são recorrentes ao longo da peça, servindo de conteúdo para diversas seções.

Como podemos observar na tabela 2.4.1 até aproximadamente a metade da peça (c.1-145) as seções se sucedem sem que haja repetição (ainda que algumas delas possuam o mesmo conteúdo motivico). A partir do c.146 iniciam-se as recapitulações das seções de “C” à “J” (as seções “A”, “B” e “K” não serão recapituladas). As recapitulações se prolongarão até o c. 261, quando tem início uma pequena coda (seção L) que encerra a peça.

As seções D', F', G', I' e J' serão recapituladas de acordo com sua apresentação original, sem alterações significativas. Estas recapitulações não possuem grande impacto porque resultam em uma espécie de repetição literal ou pouco variada da seção original. Para que fossem percebidas com igual ou maior força precisariam trazer alterações perceptíveis capazes de causar maior impressão.

Já as seções C', E' e H' apresentam modificações internas importantes quando comparadas às seções originais com as quais se relacionam. As alterações acarretam na redução ou prolongamento dessas seções e ocorrem no sentido de: 1) minimizar tensões internas, como quando comparamos as seções H e H'; 2) ampliar as conexões existentes entre seções consecutivas, como nas articulações entre E – F e E' – F'; 3) reforçar as qualidades próprias das seções por meio de prolongamentos que ampliam o nível de tensão ou repouso, como ocorre nas seções E' e C'.

A minimização das tensões internas pode ser observada na seção H' que se apresenta reduzida em sua dimensão com relação à H. Ocorre que a parte subtraída é justamente aquela de maior tensão rítmica, correspondente aos c.116-122, onde há uma sobreposição métrica de 3/4 e 6/8 alternada entre violinos e violoncelo. A extração deste trecho tensional faz com que a recapitulação soe menos contrastante ou impactante que a seção original.

Já as alterações que prolongam das seções E' e C' influenciam o equilíbrio entre zonas de tensão e repouso, afetando a estrutura geral da peça. Por esta razão, estes prolongamentos estão associados à outra modificação importante e de caráter estrutural: durante o processo de recapitulação Santoro não segue a sequência de apresentação original, colocando a seção que corresponde à “C” interposta entre aquelas que correspondem à “H” e “I”.

O prolongamento da seção E' amplia o nível tensional desta que já é a área de maior contraste dentro da peça. A sonoridade será mais densa durante todo trecho com o emprego de trêmulos e com uma dinâmica de maior intensidade. Estes efeitos também atuam como antecipação da sonoridade utilizada no acompanhamento de F', o que enfraquece a articulação existente entre as duas seções, diminuindo o nível de segmentação da articulação e possibilitando maior conectividade entre elas. Entre c.181-184 a repetição da parte inicial do Motivo Atonal resulta em duas falsas entradas motivicas, gerando uma expectativa de continuidade. A tensão aumenta entre os c.185-190, quando apenas as quatro primeiras notas do motivo são repetidas sistematicamente pelos violinos, quase como um *ostinato* contrastando completamente com a linha de violoncelo e contrabaixo.

Se a recapitulação da seção E resulta na ampliação de suas qualidades tensionais, a seção C também tem suas características realçadas no momento da recapitulação, porém em sentido oposto. Como suas características estão relacionadas à estabilidade e ao repouso podemos entender que tanto seu prolongamento quanto o fato de sua recapitulação representar uma alteração na própria ordem das seções recapituladas<sup>93</sup> constituem maneiras de equilibrar formalmente a peça. Para isso é importante que a seção C' esteja posicionada após a recapitulação da seção E, atuando como um contrapeso para as tensões por ela geradas. Caso não houvesse essa simples alteração, toda porção correspondente às recapitulações resultaria numa espécie de repetição variada da primeira metade da peça. Outra consequência do reposicionamento de seções diz respeito ao *continuum*, uma vez que estas alterações frustram de certo modo a expectativa da sequência original e cria novos relacionamentos entre seções antes separadas, agora vizinhas.

---

<sup>93</sup> Enquanto todas as seções recapituladas seguem a ordem estabelecida na primeira parte da peça, a seção C' é a única que não obedece esta ordenação, aparecendo “fora de lugar” entre as seções G' e H' (ver figura 2.16 na p. xx.).

Fase de exposições	Fase de recapitulações
C (14)	
D (9)	D' (12)
E (22)	E' (33)
F (10)	F' (10)
G (10)	G' (10)
	C' (18)
H (18)	H' (13)
I (4)	I' (4)
J (10)	J' (10)

Tabela 2.4.2: comparação entre a fase de exposição e de recapitulação

#### 2.4.3.7. Elementos de ligação entre seções

Apesar da grande quantidade e variedade de seções, o fluxo musical é mantido sem interrupções ao longo de toda peça, evitando assim que *Canto de amor e paz* pareça fragmentada. Para isso, Santoro procura sempre estabelecer algum tipo de ligação entre as seções para que não haja rupturas completas no momento da articulação. Estas ligações atuam basicamente no sentido de: 1) estabelecer relações entre as duas seções pelo compartilhamento de algum elemento ou característica comum, o que confere certa estabilidade à articulação, ainda que as seções sejam contrastantes entre si; 2) criar a sensação de direção de uma seção à outra, fazendo com que a articulação resulte numa condução.

Na tabela abaixo apresentamos todas as articulações e as relações existentes entre as seções:

Articulação	Elementos de ligação entre as seções
A – B (c.19-20)	Motívico: continuidade do Motivo Rítmico (embora com figurações distintas); Sonoridade: mesma formação acórdica nos violinos (relacionado ao Motivo Rítmico);
B – C (c.44-45)	Manutenção de nota pedal entre as seções (violoncelo – ré bemol);
C – D (c.58-59)	Motívico: antecipação da linha de violoncelo nos c.57-58;
D – E (c.67-68)	Rítmico: aceleração do pulso (transição de andamento de <i>Andante</i> para <i>Allegro moderato</i> ); Sonoridade: aumento progressivo da tensão conduzindo para a seção E <sup>94</sup> .
E – F (c.89-90)	Motívico: continuidade e manutenção do caráter da seção anterior <sup>95</sup> ;
F – G (c.99-100)	Sonoridade: manutenção dos acordes nos violinos (notas ligadas);
G – H (c.109-110)	Manutenção de nota pedal entre as seções (violoncelo e contrabaixo – fá);
H – I (c.127-128)	Melódico: movimento cromático descendente conduzindo à seção I; Sonoridade: continuidade do registro grave;
I – J (c.131-132)	Manutenção de nota pedal entre as seções (viola – dó);
J – K (c.141-142)	Rítmico: acelerando escrito (transição de andamentos de <i>Lento</i> para <i>Andante</i> ); Melódica: ênfase na nota sol (permeia as seções J, K e D');
K – D' (c.145-146)	Motívico: continuidade do Motivo Rítmico (embora com figurações distintas); Sonoridade/Harmonia: mesma formação acórdica (relacionado ao Motivo Rítmico); Melódica: ênfase na nota sol;
D' – E' (c.157-158)	Igual à D – E;
E' – F' (c.190-191)	Motívico: continuidade e manutenção do caráter da seção anterior (tal qual na articulação E – F); Sonoridade: antecipação da textura utilizada no acompanhamento de F';
F' – G' (c.200-201)	Igual à F – G;
G' – C' (c.210-211)	Manutenção de nota pedal entre as seções (violoncelo e contrabaixo – fá);
C' – H' (c.228-229)	Harmonia: articulação de baixos: do – fá (quinta descendente – relação forte);
H' – I' (c.241-242)	Igual à H' – I';
I' – J' (c.245-246)	Igual à I' – J';

<sup>94</sup> Como a seção D em si já possui função de ligação, sua finalidade natural é conduzir para E.

<sup>95</sup> A seção F mantém o caráter de E, atuando como continuidade desta. Sua função cadencial faz com que possa ser entendida como uma espécie de *codetta* ou encerramento de toda a zona de contraste representada em conjunto por ela e pela seção anterior.

J' – L (c.260-261)	Motívico: continuidade do Motivo Cromático por semelhança (sincopas) e oposição (movimento na direção contrária ascendente);
-----------------------	--

Tabela 2.4.3: articulações e relações entre seções

### 2.3. PONTEIO

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* define o verbete “ponteio” como “tipo de toque resultante de pontear instrumentos de corda; ponteados” ou ainda “composição instrumental baseada na maneira de pontear instrumentos de corda”. O termo faz referência direta ao verbo “pontear”, que o mesmo dicionário estabelece como “dedilhar, tanger ou tocar (instrumentos de corda)”. Na prática, o termo “ponteio” refere-se originalmente ao ato em si de tocar um instrumento de corda, sem definir exatamente o quê se toca, no sentido formal, daí a grande variedade de ponteios existentes na música brasileira.

Em seu célebre *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade, ao tratar dos aspectos relacionados à forma musical, já recomendava aos compositores brasileiros que aproveitassem aquelas utilizadas pelo populário. O mesmo texto aconselhava o uso do termo “ponteio” como alternativa às formas tradicionais europeias, caso o compositor desejasse uma construção ternária. Andrade o definiu como um “prelúdio em qualquer métrica ou movimento” que poderia servir como peça inicial para as suítes de caráter nacional (ANDRADE 1972, p.68-69). Essa recomendação parece ter surtido efeito e grande parte das obras que têm um “ponteio” entre seus movimentos, este aparece no início, sendo muitas vezes acompanhado pelo título “prelúdio”, como o fez Villa-Lobos nas *Bachianas* 3 e 7, por exemplo.

O termo “ponteio”, ao ser apropriado do vocabulário, tem sido muito utilizado pelos compositores brasileiros, não havendo, porém uma forma convencionalizada que possa caracterizá-lo. Podemos encontrá-lo como título de peças avulsas (como o *Ponteio* objeto desse trabalho), como movimentos de obras maiores ou ainda para nomear séries de composições<sup>96</sup>. Todos esses ponteios possuem

---

<sup>96</sup> Neste sentido, há uma extensa lista de exemplos da utilização do termo “ponteio”: as *Bachianas* no. 3 e 7 de Villa-Lobos possuem movimentos iniciais com o título “ponteio”; Lorenzo Fernandez em sua *Suíte* no. 2 para piano também utiliza um “ponteio” como primeiro movimento. Camargo Guarnieri escreveu uma longa série de “ponteios” para piano. Assim como estes, muitos outros compositores dos mais variados gêneros se utilizaram do termo em suas obras, como Edu Lobo e Capinan que compuseram aquele que talvez seja o “ponteio” mais conhecido da música brasileira.

características bastante distintas entre si e podemos afirmar que nenhum deles chegou a estabelecer-se como um padrão a ser seguido, tanto do ponto de vista formal e estrutural quanto no caráter empregado.

### 2.5.1. O *Ponteio* de Claudio Santoro

As duas edições existentes do *Ponteio*<sup>97</sup> trazem como data de composição o dia 23 de novembro de 1953, data que provavelmente se refere à conclusão da obra por Santoro. As edições ainda citam a cidade de São Paulo como local de composição, correspondendo ao período em que Santoro trabalhou como compositor de trilhas sonoras para a Multifilmes<sup>98</sup>. De acordo com Vasco Mariz, a primeira execução pública da peça ocorreu em 1954, no Rio de Janeiro, com a Orquestra Sinfônica Brasileira sob a regência de Edouard van Remoortel<sup>99</sup>, sendo a primeira gravação realizada pelo selo “Independência” em 1954 no Rio de Janeiro, sob a regência do próprio compositor<sup>100</sup>. A peça foi regravada em 1955 pelo selo “Sinter-Philips”, com a Orquestra do Estado da URSS, também sob a regência de Santoro (MARIZ 1994).

Embora tenha sempre se posicionado claramente contra o uso de exotismos como um meio de popularização de suas obras. Santoro utilizou no *Ponteio* um caráter acentuadamente nacional que não corresponde ao estilo da maior parte de sua produção no período. O compositor desde os tempos do “Música Viva” demonstrou um posicionamento contrário ao que ele considerava como excessos dos compositores chamados nacionalistas tais como o emprego direto de melodias folclóricas e a utilização de exotismos como recurso nacionalizante. Santoro de certo modo manteve essa postura e procurou diferenciar seu novo estilo

---

<sup>97</sup> CEMBRA - Casas editoras musicais brasileiras reunidas, de 1955 e a da Edition Savart, de 2005.

<sup>98</sup> A Multifilmes Sociedade Anônima, instalada na cidade de Mairiporã, surgiu em 1951 da associação entre o industrial Anthony Assunção e o produtor de cinema italiano Mario Civelli.

<sup>99</sup> Edouard van Remoortel nasceu em 1926, em Bruxelas e faleceu em 1977, em Paris. Atuou como regente titular da *Orchestre National de Belgique*, da *Saint Louis Symphony Orchestra* e da *Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo*.

<sup>100</sup> Orquestra não informada.

daquele dos compositores tradicionalmente chamados nacionalistas<sup>101</sup>, em voga desde os fins dos anos 1920. Porém, como vimos anteriormente, a mudança estilística proposta pelos compositores egressos do “Música Viva” e engajados ideologicamente com o realismo socialista colocou grandes problemas estéticos a serem enfrentados, tais como: o que era a música brasileira e como compor uma música que pudesse ser considerada brasileira?

### 2.5.2. Aspectos gerais

*Ponteio* está constituída por um único movimento e pode ser considerada de pequena dimensão, compreendendo ao todo 154 compassos<sup>102</sup>, com uma duração aproximada de 05’20”. A peça utiliza uma escrita modal e está estruturada em forma ternária A – B – A’, sendo:

Parte A (c.1-58)	Parte B (c.59-84)	Parte A’ (c.85-154)
<i>Allegro ma non troppo</i>	<i>Lento</i>	<i>Allegro ma non tropo</i>

Tabela 3.5.1: resumo formal de *Ponteio*

As partes A e B possuem características bastante distintas entre si. Além das mudanças de andamento (*Allegro ma non tropo* para *Lento*), há entre elas grandes contrastes de sonoridade, ritmo e de desenvolvimento<sup>103</sup>.

A sonoridade geral das partes A e A’ caracteriza-se pela sobreposição de duas texturas: a primeira delas representada pelos *ostinatos* executados

<sup>101</sup> Não pretendemos discutir aqui a questão do nacionalismo musical brasileiro. Por compositores nacionalistas entendemos todos aqueles que procuravam incluir em suas obras traços nacionais e que de certo modo se filiavam ao grupo sob influência dos ideais de Mário de Andrade.

<sup>102</sup> Optamos por dar continuidade à numeração dos compassos quando há a indicação do *Da capo* que marca o início da Parte A’ para obter uma maior clareza na análise.

<sup>103</sup> Desenvolvimento aqui no sentido de como as seções estão estruturadas com relação a direções e tensões.

principalmente pelas violas, violoncelos e contrabaixos em contraste com a segunda, caracterizada pelas melodias presentes nos violinos em registro agudo. Este contraste se dá pela regularidade sistemática dos *ostinatos* presentes no acompanhamento do ponto de vista rítmico, harmônico e de sonoridade em comparação com o desenvolvimento das linhas melódicas, não tão rígidas no que se refere ao ritmo, à métrica e mesmo aos modos utilizados. O relacionamento existente entre a melodia e os *ostinatos* faz com que sua combinação não configure uma relação simples de melodia e acompanhamento, constituindo duas camadas com certa independência e que, exceto pelos finais de cada seção, possuem uma interação bastante tênue.

Podemos subdividir a Parte A em 4 seções que chamaremos de A1 (c.1-22); A2 (c.23-33); A3 (c.34-44); e A4 (c.45-58), cada qual com um *ostinato* próprio, como veremos adiante. Estes *ostinatos* são responsáveis pela estabilidade sonora de toda Parte A, pois, ainda que se apresentem com diferentes configurações rítmicas e harmônicas, mantém a mesma textura, conferindo assim uma sonoridade semelhante entre todas as seções da Parte A.

A Parte B representa uma interrupção radical em todos os elementos constituintes da peça. Há uma pequena ligação de dois compassos responsável pela transição entre as partes e que atua principalmente na redução do andamento de *Allegro ma non troppo* para *Lento* e na mudança de centro tonal de mi para ré bemol, realizado através de um movimento descendente cromático. Existe ainda uma mudança evidente de sonoridade como resultado da substituição da textura característica dos *ostinatos* da Parte A, por um novo tipo de *ostinato* de caráter mais melódico do que rítmico propriamente dito e que se relaciona de forma mais próxima com a melodia. Tanto a melodia quanto o *ostinato*, como veremos mais tarde, têm origens motivicas comuns, sendo ambos derivados do motivo principal também presente na Parte A, estabelecendo uma relação temática entre as Partes. Há ainda nesta Parte B um senso maior de movimento devido à presença de picos de tensão resultantes de mudanças de textura e das variações de dinâmicas e registros, ausentes na Parte A em função da grande regularidade de seus *ostinatos*.

Ao final da Parte B temos um “*da capo*” ensejando o terceiro bloco da peça, a Parte A', que consiste na repetição literal de quase toda a Parte A (52 dos 58 compassos que a compõem), acrescida por uma Coda, cuja função é prover a peça de um final convincente. A Coda conserva a mesma sonoridade estabelecida na Parte A, ao manter seus *ostinatos* característicos. A partir do compasso 144 o *ostinato* torna-se o material predominante e Santoro utiliza mudanças de registro do grave para o agudo e um crescendo dinâmico para construir o clímax final da peça.

Para um entendimento mais aprofundado do *Ponteio*, analisaremos a seguir alguns aspectos relevantes na construção da peça referentes aos componentes de sonoridade, melodia e ritmo.

### 2.5.3. Aspectos de sonoridade

Um aspecto importante na compreensão do *Ponteio* refere-se à sonoridade empregada na peça, principalmente na Parte A, cuja característica principal é a sobreposição de duas camadas: a melodia e o *ostinato*. Exceto pelas articulações que separam cada uma das seções e pela seção A3, quando há uma maior correspondência rítmica entre melodia e acompanhamento, estas duas camadas apresentam grande independência uma da outra. Esta independência se deve às pequenas articulações irregulares da melodia, ao uso de registros contrastantes e ao emprego de modos distintos na sua constituição harmônica e melódica de cada camada.

A existência de duas camadas com certo grau de independência, mas que ainda assim mantém alguma relação entre si (mesmo que seja tênue), e com as características descritas acima, ou seja, uma melodia livre sobre um *ostinato* rígido faz com que estas melodias sejam percebidas como uma espécie de improviso que se desenvolve sobre o acompanhamento regular dos *ostinatos*, assim como ocorre em muitas manifestações populares onde um cantor ou instrumento solista improvisa sobre um acompanhamento estático ou repetitivo. O próprio nome *Ponteio* faz referência à música popular, constituindo assim uma tentativa de transposição entre os meios popular e erudito.

A independência rítmica também é notada num outro nível, quando observamos a interação, ou melhor, a falta de interação entre as próprias linhas melódicas quando há trechos imitativos, como aqueles da seção A3 (c.34-44: imitação entre violino 1, viola e violino 2, respectivamente) e seção A4 (c. 45-52: imitação entre violino 1 e violino 2). Essas imitações são motivicamente similares, porém, as vozes não possuem entradas regulares, tornando-as desajustadas ritmicamente entre si.

Devido ao caráter autônomo das duas camadas, trataremos separadamente o *ostinato* e a melodia, estabelecendo, sempre que necessário, as relações existentes entre si.

### 2.5.3.1. Os *ostinatos*

Os *ostinatos* desempenham uma função importante ao longo de toda a peça. Tanto as Partes A e A' quanto B utilizam esse recurso, embora de maneiras distintas. Em A os *ostinatos* geram módulos rítmicos e harmônicos, sendo responsáveis pela delimitação dos ambientes sonoros de cada seção. Estes ambientes são definidos pelo ritmo interno de cada *ostinato*, pela duração de cada ciclo e também pela harmonia e modo utilizado no *ostinato*. Abaixo representamos cada um destes *ostinatos* em seu formato original, tal como aparecem na peça:

Ostinato 1 (seção A1: c. 1 - 4)

viola  
violoncelo  
contrabaixo

ciclo do ostinato 1 (introdução)

Ostinato 1 (seção A1: c. 5 - 22)

viola  
violoncelo  
contrabaixo

ciclo do ostinato 1 (com a 7a. acrescentada)

## Ex.2.5.1: Ostinato 1 (c.1-4 e c.5-22)

Ostinato 2 (seção A2: c. 23 - 30)

violino 2  
viola  
violoncelo  
contrabaixo

divisão métrica

ciclo do ostinato 2

## Ex.2.5.2: Ostinato 2 (c.23-30)

Ostinato 3 (seção A3: c. 34 - 44)

viola  
violoncelo  
contrabaixo

ciclo do ostinato 3

## Ex.2.5.3: Ostinato 3 (c.34-44)

Ostinato 4 (seção A4: c. 45 - 58)

viola  
violoncelo  
contrabaixo

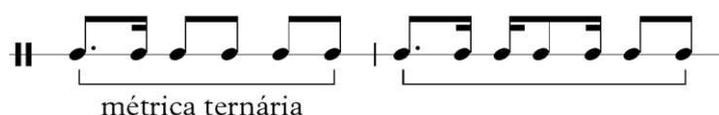
ciclo do ostinato 4

## Ex.2.5.4: Ostinato 4 (c.45-58)

Como podemos observar nas figuras acima, os *ostinatos* são constituídos por acordes abertos nas regiões média e grave, com uma extensão total relativamente reduzida, sendo na maior parte das vezes executados por violas, violoncelos e contrabaixos. O *Ostinato 1* é o mais contrastante, possuindo um desenho rítmico próprio e métrica ternária. Os *ostinatos* das seções A2, A3 e A4

possuem o mesmo fundamento rítmico e métrica quaternária, diferindo principalmente quanto ao tamanho dos ciclos:

Base rítmica e métrica do Ostinato 1



Ex.2.5.5: Base rítmica e métrica do Ostinato 1

Base rítmica e métrica dos Ostinatos 2, 3 e 4



Ex.2.5.6: Base rítmica e métrica dos Ostinatos 2, 3 e 4

Com relação à harmonia, cada *ostinato* apresenta um modo, sendo que seu ciclo como um todo corresponde à elaboração do acorde fundamental do modo que caracteriza a seção. A harmonização é com a pouca variedade de graus ou acordes empregados se ajusta ao que Andrade defende quando se refere à questão harmônica. Para ele “na infinita maioria dos casos a harmonização acompanhante tem pouca importância na música popular” e em certos casos o uso dos modos cria ambientes harmônicos especiais que podem se tornar característicos (ANDRADE 1972, p. 49), assim como os módulos gerados pelos *ostinatos* do *Ponteio*. Tanto a seção A1 quanto a A4, que encerra a Parte A, estabelecem o mesmo modo frígio em Mi, constituindo assim um retorno à região harmônica inicial. Já as outras duas seções intermediárias utilizam respectivamente o modo dórico em Lá e mixolídio em Ré:

## Ostinato 1 - frígio em Mi

I7      III7 II7    I7

Ex.2.5.7: redução harmônica do Ostinato 1 – Frígio em Mi

## Ostinato 2 - dórico em Lá

I9      VII9    I9      IV    I9

Ex.2.5.8: redução harmônica do Ostinato 2 – Dórico em Lá

## Ostinato 3 - mixolídio em Ré

I6      VII6    I6

Ex.2.5.9: redução harmônica do Ostinato 3 – Mixolídio em Ré

## Ostinato 4 - frígio em Mi

II7    I7    II7    I7    II7    I7

## Ex.2.5.10: redução harmônica do Ostinato 4 – Frígio em Mi

Os acordes que constituem os *ostinatos* da Parte A são complexos sonoros formados pela tríade fundamental acrescida da sétima, como nos casos dos *Ostinatos* 1 e 4, ou pela nona sem a sétima como nos *Ostinatos* 2 e 3, sendo que no *Ostinato* 3 também observamos o acréscimo da sexta. Estes acréscimos se mostram por vezes alterados para que as características básicas do modo não sejam adulteradas ou desviadas pela formação de trítonos com tendências tonais, tal como sugere PERSICHETTI:

Acordes modais por terças que excedam a tríade necessitam de atenção especial porque o trítono presente nessas formações (acordes de sétima e nona, por exemplo) implica em sétimas de dominante da escala maior e os acordes podem facilmente perder seu caráter modal. (PERSICHETTI, 1961, p.34)<sup>104</sup>

O *ostinato* utilizado na Parte B possui caráter mais melódico que rítmico, sendo diretamente derivado do motivo principal, como veremos abaixo quando tratarmos especificamente dos aspectos melódicos. Seu desenho rítmico está baseado em síncopas irregulares, quase *tercinas*, que as tornam artificialmente livres<sup>105</sup>. Do ponto de vista harmônico, o *ostinato* expressa o modo lídio em Ré bemol, se considerarmos a nota fundamental do violoncelo, havendo uma transferência de centro tonal<sup>106</sup> de Ré bemol para Si bemol a partir do compasso 69, mantendo-se, no entanto o mesmo modo lídio.

---

<sup>104</sup> Tradução do autor. Texto original: “Modal chords by thirds, other than triads, need special attention because the tritone present in many seventh and ninth chords implies the dominant seventh of a major scale; the chord may then easily lose its tonic feeling and slip into a major scale”.

<sup>105</sup> Estas construções serão abordadas quando tratarmos dos aspectos rítmicos.

<sup>106</sup> Importante ressaltar que neste caso, centro tonal está relacionado à música de caráter modal e refere-se à nota fundamental da escala, que, devido a sua ascendência sobre as demais, passa a ser a definidora do modo e suas características principais. Estas relações são muito diferentes daquelas existentes no sistema tonal.

Ostinato da Parte B

violino I  
viola  
violoncelo



The image shows a musical score for three instruments: Violino I, Viola, and Violoncello. The title is "Ostinato da Parte B". The score consists of three staves. The top staff is for Violino I (treble clef), the middle for Viola (alto clef), and the bottom for Violoncello (bass clef). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The Violino I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic ostinato pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often beamed together, providing a steady accompaniment to the violin melody.

Ex.2.5.11: Ostinato da parte B

Na Parte B observamos uma coordenação rítmica maior entre o *ostinato* e a melodia, uma vez que ambas articulam em lugares similares. O motivo apresentado pelo *ostinato* será ainda utilizado como material principal para a seção imitativa que se inicia no compasso 72 após a breve interrupção da fermata.

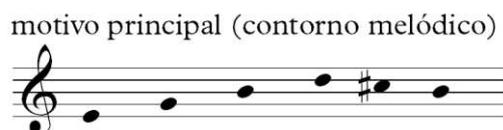
#### 2.5.4. Aspectos melódicos

As melodias presentes na Parte A são executadas pelos violinos 1 e 2 em uníssono ou com dobramentos de oitava, exceto por pequenas passagens imitativas nas seções A4 e A5. Além do uso de um registro distinto, essas melodias se caracterizam principalmente pelo desenvolvimento mais livre e irregular do ponto de vista rítmico, que contrasta com a rigidez dos *ostinatos* e pelo emprego de modos diferentes daqueles observados nos *ostinatos*, aumentando assim a independência entre as duas camadas.

Embora não possua um tema propriamente dito, observamos a presença constante de um motivo principal ao longo de toda peça. Este motivo é basicamente um acorde de sétima arpejado ao qual se acrescenta no final o sexto grau da escala, nota importante para a caracterização modal, e o quinto grau. O motivo aparece ao longo da peça não apenas em dórico, como no exemplo abaixo, mas em diversos modos.



Ex.2.5.12: motivo melódico principal



Ex.2.5.13: redução melódica do motivo principal

Esse motivo principal constitui o material melódico básico sobre o qual Santoro constrói as melodias da Parte A. Através da transposição do motivo para outros modos e da repetição de fragmentos motivicos, igualmente transpostos, cria-se um efeito de desenvolvimento contínuo que se aproxima daquilo que Mário de Andrade classificou como melodia infinita da música brasileira. Este tipo de

elaboração resulta na ausência de um direcionamento melódico evidente que no caso do *Ponteio* é reforçado pelo acompanhamento estático dos *ostinatos*. Além do mais, as aparições motivicas não respeitam necessariamente a métrica vigente, como veremos ao tratarmos dos aspectos rítmicos.

Este mesmo motivo principal encontra-se ainda na base do *ostinato* utilizado na Parte B. Essa derivação pode ser observada quando comparamos os contornos melódicos de um e outro. A semelhança é maior quando acrescentamos um ré bemol ao *ostinato* da Parte B (entre parêntesis na figura) porque este aparece como pedal durante toda a seção.

ostinato da Parte B

motivo principal transposto para lídio em Ré

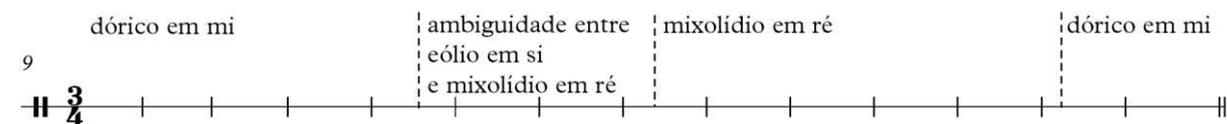
Ex.2.5.14: comparação entre os contornos melódicos do ostinato da parte B e do motivo principal da parte A

Assim como o ritmo se desenvolve mais livremente na melodia<sup>107</sup>, também observamos uma grande fluidez com relação aos modos utilizados. Estas construções melódicas em alguns momentos se mostram ambíguas quanto ao modo empregado devido às alterações ou ausências pontuais de notas características. Mesmo assim podemos observar que os modos usados na parte melódica não correspondem àqueles instituídos pelos *ostinatos* em cada seção, fazendo com que a peça se enquadre naquilo que PERSICHETTI (1961) considera como

<sup>107</sup> Esse desenvolvimento livre do ritmo na melodia será abordado quando analisarmos os aspectos rítmicos.

polimodalidade. Abaixo apresentamos uma comparação entre os modos utilizados simultaneamente pela melodia e pelos *ostinatos* ao longo da Parte A:

## MELODIA

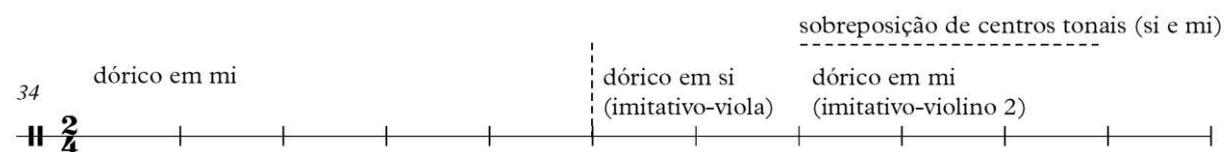


OSTINATO A1: frígio em mi

23 indefinido (ostinato proeminente)



OSTINATO A2: dórico em lá



OSTINATO A3: mixolídio em ré



OSTINATO A4: frígio em mi

Ex.2.5.15: modos utilizados na parta A

### 2.5.5. Aspectos rítmicos

O aspecto rítmico desempenha uma função fundamental na construção do *Ponteio*, podendo ser classificado, juntamente com os componentes modais presentes na harmonia e na melodia, como o elemento mais característico da peça. O ritmo atua na definição da sonoridade geral, na criação de tensões métricas no *continuum* musical e em particular na elaboração de estruturas irregulares na superfície melódica.

Apesar de suas características sonoras e harmônicas, a presença maciça e constante dos *ostinatos* em toda Parte A é percebida principalmente por seu caráter rítmico, quase percussivo, fazendo inclusive com que assuma função motívica. Isto pode ser observado tanto na seção A3, onde o *ostinato* se torna a camada principal, quanto na Coda, quando a base rítmica dos *ostinatos* 2, 3 e 4 torna-se praticamente o único material motívico utilizado. Esta base rítmica tem uma importância fundamental na definição formal da peça, pois sua ausência ao longo de toda Parte B representa um dos principais responsáveis pelo contraste existente em relação à Parte A.

Um aspecto a ser observado é a maneira como Santoro modifica metricamente os *ostinatos* nos finais de cada seção que compõem a Parte A com o objetivo de criar tensões rítmicas. Essas alterações se dão pela mudança da métrica vigente, como a ocorrida entre as seções A1 e A2, pelo acréscimo de um pulso ao ciclo regular do *ostinato* (seção A2 – c.32-33) ou pela subtração de um pulso de seu ciclo (seção A3 – c.44). Esta mesma subtração ocorrida no c.44 será novamente utilizada na Coda entre os c.144-146. Essas irregularidades métricas afetam nossa percepção com relação ao *continuum* ao frustrar intencionalmente as expectativas do ouvinte, sendo resolvidas ritmicamente no início da seção seguinte com a restauração da regularidade métrica.

Outro aspecto rítmico igualmente importante, porém mais sutil, presente no *Ponteio* refere-se à manipulação de ritmos a fim de criar formações irregulares.

Ao examinar estas formações no *Ponteio*, bem como a superfície rítmica das melodias presentes em toda a Parte A, observamos que a maneira com que Santoro as emprega está bastante próxima daqueles procedimentos descritos por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* como sendo típicos da síncopa brasileira<sup>108</sup>. Estes se referem principalmente à eliminação da acentuação métrica e à criação de ritmos libertos do compasso.

Para isso Santoro utiliza constantemente ligaduras que sobrepõem os tempos fortes, gerando não apenas compassos acéfalos, mas linhas melódicas nas quais muitas vezes não se percebe sequer a métrica vigente devido à falta de acentos. Nestes momentos a manutenção da métrica fica então a encargo dos *ostinatos*, fazendo com que toda a melodia pareça ainda mais fluida e livre ritmicamente, tal qual um improviso. Mas não são apenas as ligaduras que atuam na eliminação da norma de acentuação dos compassos. A incidência irregular do motivo principal e seus fragmentos ao longo de cada seção criam novos acentos métricos que se opõem àqueles expressos pelos *ostinatos* e que constituem verdadeiras desorientações no *continuum* rítmico, representando um dos fatores principais para a independência entre as duas camadas, já analisada quando tratamos dos aspectos de sonoridade.

Na seção A2, onde a melodia está totalmente ausente, esta desorientação rítmica é realizada no interior do próprio *ostinato*. A seção apresenta-se altamente irregular, pois a fórmula de compasso 3/4 não corresponde à métrica instituída pelo *ostinato*, que por sua vez é acrescido de acentos grafados em tempos fracos:

---

<sup>108</sup> Para Mário de Andrade, a síncopa brasileira difere daquela formação rítmica que tradicionalmente chamamos síncopa.



Ex.2.5.16: uso de métrica diferente ao compasso estabelecido e acentos em tempos fracos.

O compositor procura ainda fugir do uso característico<sup>109</sup> da síncopa ao empregar construções rítmicas similares a ela, mas não igual, como ocorre no *ostinato* e nas melodias da Parte B. O desenho rítmico do *ostinato* é uma derivação da síncopa, mas ao torna-la irregular, quase uma *tercina*, Santoro adiciona uma liberdade e fluidez que vai ao encontro das sugestões feitas por Mário de Andrade aos compositores para que utilizassem construções rítmicas mais variadas e sutis do que a síncopa tradicional, postulando que “uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência” (ANDRADE 1972, p.31):

Desenho rítmico do Ostinato da Parte B



Ex.2.5.17: configuração rítmica do ostinato da parte B

As melodias executadas pelo violino solo na Parte B também empregam os meios de eliminação da acentuação usados nas melodias da Parte A, bem como processos de derivações da síncopa. Santoro utiliza inclusive a própria fórmula tradicional da síncopa lado a lado a suas derivações sem prejuízo daquele efeito de liberdade rítmica:

<sup>109</sup> “Característico” é o termo que Mário de Andrade usa para classificar aqueles elementos que comumente se associa à música brasileira, tornando-se, porém estereotipados.

melodia da parte B (c.66)



Ex.2.5.18: derivação de síncopa (c.66)

### **CAPÍTULO 3 – APONTAMENTOS INTERPRETATIVOS (À GUISA DE CONCLUSÃO)**

#### 3.1. Da execução das peças

Em agosto de 2016 a Orquestra Sinfônica de Indaiatuba apresentou o concerto intitulado “Música Brasileira e Latino-Americana do Século XX” sob minha regência. Este concerto contou com a participação especial do violoncelista Lars Hoefs e foram apresentadas as seguintes peças: *No reino da pedra verde e Galope*, de Clóvis Pereira; *Dansa nordestina*, de Santino Parpinelli; *En el fondo de mi lejanía se assoma tu casa*, do compositor chileno Rafael Diaz e *Ciranda das sete notas* de Villa-Lobos (as duas últimas com solo de Hoefs). Também fizeram parte do programa as peças *Canto de amor e paz* e *Ponteio*.

Na ocasião foi possível colocar em prática algumas possibilidades interpretativas resultado das análises e pesquisas realizadas para essa dissertação e que apresentaremos nesse capítulo final como uma espécie de síntese entre a teoria (referente às análises contidas nos capítulos 1 e 2) e a prática, ou seja, a execução das obras em si. Evidentemente não consideramos que as ideias contidas neste capítulo sejam unânimes ou absolutas, mas refletem a visão do autor frente ao desafio de executar as peças estudadas.

Infelizmente não foi possível inserir *Música para orquestra de cordas 1946* no programa devido às dificuldades que a música apresenta, relacionadas principalmente à sua linguagem atonal, e a quantidade de ensaios disponíveis para a preparação do concerto (três ao todo), o que tornou inviável sua realização. Ainda assim apresentamos para esta peça alguns apontamentos e reflexões baseados estritamente em nosso trabalho teórico (contexto histórico e análise musical) e que poderão ser úteis àqueles que pretendem executar a peça.

### 3.2. *Música para orquestra de cordas 1946*

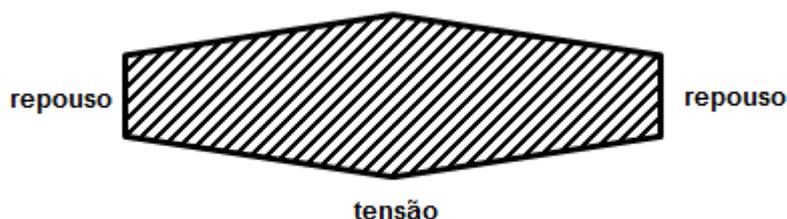
A escrita de Santoro em *Música para Orquestra de Cordas 1946* está plenamente de acordo com as possibilidades orquestrais e adequa-se perfeitamente ao funcionamento técnico dos instrumentos de corda. As principais dificuldades de execução da peça estão relacionadas à linguagem atonal utilizada. Acreditamos que a razão principal para que isso ocorra seja a pouca familiaridade que tanto instrumentistas quanto o público têm com a música moderna e contemporânea. Ainda que a peça tenha sido composta há mais de setenta anos, sua linguagem se mostra praticamente desconhecida para os próprios executantes. A falta de compreensão a respeito da linguagem empregada requer uma abordagem cuidadosa, quase didática para que o grupo possa entender e principalmente se interessar por executá-la de maneira favorável. Com relação ao público acontece algo similar e, portanto, peças como *Música para Orquestra de Cordas 1946* precisam, de certo modo, serem cuidadosamente introduzidas para que possam ser estabelecidas conexões que resultem em uma apreciação justa da obra.

#### 3.2.1. Partes A e A'

As partes A e A' não apresentam dificuldades melódicas para execução. O motivo principal bem como suas versões alteradas possui caráter linear baseado em movimentos diatônicos e pequenos saltos. O acompanhamento também não apresenta dificuldades, sendo composto por acordes baseados em harmonias de quarta, mas sem grande complexidade. A construção rítmica do motivo se mostra simples, utilizando padrões convencionais sem apresentar irregularidades. Porém, do ponto de vista métrico, as recorrências motivicas não levam em consideração a métrica vigente.

A maneira como as recorrências do motivo principal e suas variações estão organizadas geram uma estrutura modular cujas divisões estão baseadas justamente em suas incidências. Estes módulos têm uma duração relativamente pequena e apresentam um movimento interno similar de aumento e decréscimo da

tensão, sendo que o pico tensional ocorre por fatores melódicos (ao coincidir com o salto de sexta menor ou com a nota mais aguda da melodia) e dinâmicos (auge do crescendo). No único trecho com textura contrapontística (c.9-12) o movimento terá esta mesma natureza, caminhando do registro grave para o agudo:



Ex.3.2.1: aumento e decréscimo da tensão nos módulos das partes A e A'

As articulações entre os motivos não correspondem sempre ao início do compasso, mesmo o motivo tendo caráter tético. Neste sentido, em alguns locais a métrica estabelecida pela fórmula de compasso não é levada em consideração, pois o motivo iniciando em um tempo diverso àquele que corresponde ao primeiro tempo do compasso, desloca a acentuação para a sua retomada, ou seja, para um tempo que não seria o forte. É preciso estar consciente destes movimentos para que possam ter o efeito desejado. Para isso será importante estar atento às articulações destes módulos, onde sugerimos a realização de uma pequena cesura pontuando a conclusão de um e a retomada motívica do seguinte.

### 3.2.2. Partes B, B' e Coda

As partes B e B' apresentam maiores dificuldades para a execução. Sua textura contrapontística requer grande atenção devido ao alto índice de independência das linhas, gerando uma grande complexidade do ponto de vista rítmico. Os temas utilizados possuem uma construção melódica sinuosa com muitos

saltos, apresentando também uma grande amplitude de tessitura. As partes B e B' estão divididas em seções maiores que aquelas encontradas nas partes A e A' que se articulam a partir de mudanças temáticas e de sonoridade. A seguir analisaremos cada uma destas seções.

A primeira destas seções, situada entre os c.18-26 apresenta um perfil similar aos encontrados na parte A, sendo que o aumento da tensão se dá em virtude da dinâmica escrita e pelo adensamento do contraponto que aumenta a atividade rítmica. A segunda seção, entre os c.27-32, apresenta um perfil diferente cujo pico tensional se situa ao final da seção. O crescimento da tensão se dá por três fatores: 1) adensamento do contraponto imitativo, à medida que as vozes entram, resultando no aumento da atividade rítmica; 2) pelo fato das entradas se darem dos naipes com registro grave para o agudo, do violoncelo ao primeiro violino; 3) pela dinâmica do trecho.

Consideraremos os próximos dois trechos conjuntamente devido a sobreposição de camadas existente a partir do c.40. Entre os c.33-39 temos uma textura menos densa e com dinâmica p. Há um direcionamento temático claro do registro agudo para os graves, sendo o tema que se inicia no c. 33 apresentado respectivamente pelos naipes de primeiro violino, viola e violoncelo, resultando na diminuição geral da tensão geral. Este movimento ocorrerá entre os c.33-46 e constituirá uma das camadas em questão. A segunda camada tem início no c.40 e apresenta um novo tema, este construído a partir de outra série melódica. Este tema já fora ouvido no c.36 como uma antecipação motivica, mas será entre os c.40-50 que passará a constituir uma camada propriamente dita. Esta camada apresenta um crescendo tensional, que terá como pico o adensamento das entradas imitativas em stretto nos c.45-46.

### 3.3. *Canto de amor e paz*

*Canto de amor e paz* pode ser considerada uma das primeiras grandes peças compostas por Santoro dentro de um novo estilo que pretendia incorporar à escrita elementos populares e conteúdos ideológicos. Como vimos no capítulo anterior, apesar do título, o compositor não apresenta um programa para a obra que pudesse explicitar o sentido deste título, sendo igualmente difícil atribuir qualquer significado extra musical aos temas e motivos presentes na peça. Por esta razão, ao elaborar uma abordagem interpretativa, partimos apenas daquelas informações contidas no texto musical, evitando atribuir quaisquer qualidades subjetivas a estes conteúdos, uma vez que estes não foram explicitados pelo compositor.

Devido às características formais peculiares da peça, nossa abordagem partiu de dois princípios intercomunicantes: as qualidades musicais de cada motivo e a estrutura formal da peça. Esta escolha se deu pelo fato de que: 1) as qualidades dos motivos influenciam as seções onde estão inseridos, contribuindo também para a manutenção da unidade da peça através de suas intervenções; e 2) a peça é constituída por uma multiplicidade de seções com dimensões variadas, sendo o entendimento das propriedades funcionais destas seções bem como a maneira como se relacionam são fundamentais para que a peça não pareça fragmentada ou rapsódica.

#### 3.3.1. Os Motivos

O Motivo Modal possui características acentuadamente lineares que lhe conferem grande fluidez melódica. Apesar de possuir internamente uma métrica regular, suas intervenções ocorrem em tempos diversos do compasso, não correspondendo necessariamente à métrica vigente no trecho em que se insere. Isto faz com que o motivo ao aparecer constitua uma camada autônoma em relação ao *continuum* musical. Ao executá-lo é preciso tanto assegurar a continuidade do motivo como também estar atento ao fato de que suas intervenções, ao serem livres, ocorrem em momentos muitas vezes inesperados.

O Motivo Rítmico é formado por módulos regulares com extensão de um compasso. Apesar de possuir uma configuração interna irregular, suas aparições constituem eventos estáveis na estrutura da peça. Tanto a versão original quanto as derivações desse motivo precisam ser executadas de maneira precisa e articulada para que suas qualidades rítmicas sejam realçadas. Também é importante que os instrumentistas compreendam suas irregularidades internas para que não haja incertezas no momento da execução.

O Motivo Atonal é o motivo mais estável e preciso do ponto de vista rítmico. Isto se deve ao fato de que as seções onde se insere serem predominantemente contrapontísticas e exigirem maior rigor neste sentido. Porém, possui muitas alterações cromáticas, o que lhe confere um caráter atonal, tornando-o melodicamente mais tenso que os outros motivos da peça. Outra qualidade desse motivo, ligada as indicações do próprio compositor é o seu caráter enérgico que precisa ser mantido durante toda a seção. Por isso sua execução precisa ser bem articulada e vigorosa, buscando-se manter o volume sonoro e a intensão.

O Motivo Cromático tem por qualidade principal a expressividade associada ao movimento cromático descendente do motivo, ao *legato* que permeia toda seção e aos ritmos sincopados que fazem com que surjam na linha dos violinos retardos melódicos. Este motivo aparecerá sempre como material cadencial, sendo utilizado inclusive na seção de encerramento da peça.

### 3.3.2. Das Seções

Abaixo apresentaremos as principais questões relativas a cada uma das seções que compõem a peça. Para isso seguiremos a nomenclatura que utilizamos em sua análise no capítulo 2 desta dissertação.

A seção A (c.1-19) expõe o Motivo Modal sem acompanhamento e no registro médio-grave. O motivo é reapresentado mais três vezes, sendo expandido a cada nova intervenção. As grandes ligaduras presentes nas duas primeiras

aparções do tema indicam que devem ser executados preservando-se ao máximo a continuidade do fluxo musical. Nas três primeiras intervenções temos um mesmo direcionamento musical (crescendo, um ponto culminante e um relaxamento), que se justifica tanto pelo perfil melódico quanto pelas dinâmicas indicadas por Santoro. Estes movimentos precisam ter as dinâmicas planejadas de acordo com a extensão de cada intervenção. Ao final de cada uma dessas três intervenções teremos as únicas interrupções no fluxo musical da peça, mais especificamente nas *fermatas* (c.2, c.5 e c.10). A partir do c.11 a peça se desenvolverá sem interrupções ou cesuras até o final. A última intervenção do Motivo Modal que acontece entre os c.11-16 não segue o mesmo direcionamento das anteriores: não haverá o relaxamento que encerra as outras, ela conduzirá ao *ff* no último tempo do c.16. Para isso concorrem a dinâmica (crescendo), o aumento do andamento (apressando) e também pelo aumento na tensão rítmica, resultado da oposição existente entre três elementos distintos: a métrica do compasso, as articulações impostas pelas ligaduras e o padrão melódico existente. Nesta passagem a orquestra poderá encontrar dificuldades para manter-se coordenada, principalmente na entrada dos primeiros violinos, em função da fragilidade métrica existente.

A seção B (c.20-44) compreende uma série de elementos diferentes que requerem nossa atenção. Primeiro uma derivação bastante alterada do Motivo Rítmico entre os c.20-23. Para melhor compreender o que está escrito, pode-se recomendar aos músicos que coloquem as colcheias acima para facilitar a visualização rítmica. Simultaneamente ocorre uma intervenção do Motivo Modal que se inicia fora da métrica vigente. Entre os c.24-27 e c.31-38 acontece aquilo que chamamos em nossa análise de efeitos de continuidade, quando o tema passa de um naipe ao outro, do registro grave ao agudo e vice versa. Nestes casos é necessário equalizar a dinâmica entre os naves para que haja organicidade nas passagens.

A seção C (c.45-58) é caracterizada pela presença de três camadas distintas: o *ostinato* dos segundos violinos, as intervenções do Motivo Modal no violoncelo e a melodia do violino solo. O *ostinato* deve ser executado da forma mais

plana possível, enquanto as intervenções de violino e violoncelo se desenvolvem livremente.

A seção D (c.59-67) possui função estrutural de transição, direcionando o movimento para a seção seguinte. Como ocorre em todas as derivações do Motivo Rítmico, é necessário compreender os c.59-60 para executá-los com precisão. Entre os c.65-67 é que se dá a transição propriamente dita. Nestes compassos a métrica é suspensão, restando apenas a pulsação (*pizzicatos* de Violoncelo e Contrabaixo). Não há indicação de acelerando, mas esta será uma tendência que deve ser evitada, pois como a escrita de Santoro é bastante precisa, qualquer mudança de andamento seria assinalada caso desejasse. A manutenção do tempo associada ao *crescendo* gera uma tensão que é mais eficiente na condução para a seção seguinte, cujo caráter também é mais tenso.

A seção E (c.68-89) representa um grande contraste em relação às seções anteriores. O caráter tenso e enérgico precisa ser mantido ao longo de toda a seção. Não apresenta grandes dificuldades a não ser o fato de possuir uma escrita atonal. Entre os c.68-74 precisamos evidenciar as entradas imitativas, tal como ocorre em qualquer seção contrapontística.

A seção F (c.90-99) constitui uma espécie de encerramento para aquela zona de contraste iniciada na seção E. Precisamos manter a tensão até o c.97, onde o segundo tempo requer uma ênfase especial por se tratar de um retardo expressivo. As mudanças de notas que ocorrem no acompanhamento devem ser enfatizadas por pequenos acentos. Para facilitar o retorno ao *Tempo I*, pode-se marcar o c.99 já no tempo do compasso seguinte.

A seção G (c.100-109) constitui o retorno ao Motivo Modal (c.100). Atenção especial deve ser dada suas intervenções. Entre os c.105-109 há aquele mesmo efeito de continuidade presente na seção B e que deve ser tratada da mesma maneira: equalizando-se a dinâmica entre os naipes a fim de que pareçam contínuos.

A seção H (c.110-127) está baseada numa derivação do Motivo Rítmico. Os entre c.112-118 temos uma grande irregularidade rítmica. Já os c.119-124 possuem uma oposição métrica entre 6/8 e 3/4 que se alterna compasso a compasso. No c.127, recomendamos, sem prejuízo do texto musical, marcar à 3 (cada semínima um tempo) para facilitar a entrada do Motivo Modal no compasso seguinte.

A seção I (c.128-131) possui função de transição. Existem nela dois movimentos: o primeiro nos c.128-129 que possui um direcionamento similar às primeiras exposições do Motivo Modal, ou seja, crescendo – pico tensional – repouso. Já os c.130-131 possuem um direcionamento para o final da linha, conduzindo de fato à seção seguinte.

A seção J (c.129-132) expõe o Motivo Cromático, de caráter expressivo e legato. Para realçar estas qualidades, precisamos valorizar as síncopas de violinos, como vimos ao tratar das características do motivo. Um direcionamento sutil para os Si bemol presentes na linha de Violoncelo também resulta num aumento da expressividade.

A seção K (c.142-145) tem função de transição. Neste caso não há uma condução, um direcionamento para a seção seguinte. Seu objetivo é propiciar uma passagem orgânica entre as seções J e D'.

A seção D' (c.146-157) inicia a fase de recapitulações, onde as funções estruturais serão mantidas tal e qual na primeira parte da peça. A particularidade desta seção D' se encontra no c.150 que por se tratar de um reinício do movimento executado pelo Violoncelo, deve-se retomar o *p* para que soe como tal.

A seção E' (c.158-190) é similar a sua seção original em caráter e intensão. Porém do ponto de vista estrutural, sugerimos que seja ligeiramente mais tensa. A partir do c.179 tem início a extensão da seção onde é preciso manter a tensão, enfatizando sempre as reincidências motivicas do primeiro violino. Entre os c.185-190 é fundamental que se busque a máxima precisão rítmica para não dificultar a execução da polirritmia que opõe os naipes de Violinos aos de Violoncelo

e Contrabaixo. Também é preciso equalizar estes dois grupos para que os violinos não se sobreponham aos graves.

A seção F' (c.191-200) é similar à F, porém por razões de equilíbrio formal recomendamos que soe mais tensa que a seção original.

A seção G' (c.201-210) embora similar a G apresenta uma pequena variação na instrumentação quando o naipe de Viola substitui o de Segundo Violino no trecho em que temos o efeito de continuidade entre os naipes. Como o trecho precisa soar de forma orgânica, é necessário equalizar o volume durante a passagem do naipe da Viola para o de Primeiro Violino principalmente em função da diferença numérica existente entre os dois naipes.

A seção C' (c.211-228) apresenta-se deslocada na ordem das recapitulações, atuando estruturalmente para balancear as tensões geradas pelas seções E' e F'. Esta recapitulação tem uma sonoridade menos intensa que a seção original em função da ausência do naipe de viola e pelo uso de *surdina* nos solos de violino e violoncelo.

A seção H' (c.229-241) requer atenção porque seu caráter preciso contrasta com aquele da seção C', mas fluido do ponto de vista rítmico. Portanto, seus ritmos devem ser desde o início bem articulados e precisos (tanto para regente quanto para instrumentistas).

As seções I' (c.242-245) e J' (c.246-260) são similares as suas seções originais.

A seção K (c.261-268) encerra a peça, constituindo uma espécie de extensão da seção J'. Este trecho utiliza aqueles materiais motivicos mais expressivos da peça retirados das seções cadenciais J (sincopas) e F (retardo). Entendemos o *crescendo* final como uma ampliação não só de dinâmica, mas também da intensidade geral, precisando ser planejado para que se possa atingir o *ff* do c.264 de modo orgânico. A progressão existente nos três últimos compassos rumo ao acorde final (mi menor) deve ser realizada com calma, sem acelerar o

tempo musical, sem antecipação das mudanças de nota. Exceto pelos dois violinos solo, sugerimos que as outras linhas realizem pequenas articulações entre cada um desses compassos, pontuando assim as mudanças nos acordes. O último compasso, além da *fermata*, possui ainda duas indicações de continuidade: a ligadura em direção à barra dupla e o decrescendo após a nota. Estas indicações podem ser entendidas como uma espécie de som infinito, como se o último acorde não tivesse fim, mantendo sua ressonância. Não deve haver corte para a nota final (no que diz respeito à regência) para que este efeito possa ser eficaz. Também é importante que os instrumentistas continuem em suas posições após o término dos arcos, sem movimentações bruscas, permitindo assim que haja ainda alguma ressonância no ambiente mesmo depois da música terminada.

### 3.4. *Ponteio*

Quando adere à corrente ideológica do realismo socialista, Claudio Santoro passa a defender a criação de uma música com características nacionais, baseada principalmente em conteúdos populares. Neste sentido, podemos dizer que o *Ponteio* representou uma tentativa do compositor de criar uma peça que se ajustasse a essa nova estética. Utilizando a orquestra de cordas como meio expressivo, Santoro buscou transpor uma série de elementos típicos da música popular para a música clássica, a começar pelo próprio nome da peça. Alguns dos aspectos que podem ser identificados como estando intimamente ligados a essa transposição dizem respeito à sonoridade, ao emprego de recursos modais e principalmente ao ritmo, sendo que a maneira com que o compositor empregou estes aspectos está bastante próxima das ideias desenvolvidas por Mário de Andrade em seu célebre Ensaio sobre a música brasileira.

Toda nossa ideia interpretativa está baseada na sonoridade geral da peça, caracterizada pela coexistência de duas camadas diferentes e relativamente independentes: a melodia presente nos primeiros e segundos violinos e os *ostinatos* realizados pelos naipes de viola, violoncelo e contrabaixo. As melodias aparecem de forma livre, como um improviso onde a linha solista se desenvolve sobre um

acompanhamento regular, no caso os *ostinatos*. Estes possuem uma rigidez rítmica e métrica que fazem deles um elemento quase percussivo.

#### 3.4.1. Das partes A e A'

O fato das indicações dinâmicas serem bastante reduzidas nestas partes faz com que seja necessário estarmos atentos ao equilíbrio do volume sonoro entre as duas camadas para que uma não se sobressaia à outra. Logo na introdução temos um *crescendo* que se inicia em *piano* no c.1 e embora Santoro não indique a dinâmica final desejada, acreditamos ser esta um *forte* situado no c.9, coincidindo com a entrada dos violinos na melodia. Neste mesmo compasso é preciso equilibrar a dinâmica entre os naipes para não haver uma diminuição súbita do volume do acompanhamento. Isto poderá ocorrer devido à ausência do naipe de segundo violino na linha do *ostinato*, passando este a executar a melodia juntamente com os primeiro violino, resultando numa grande massa sonora. Ainda com relação ao equilíbrio do volume sonoro, entre os c.23-30, cuidar para que se ouça o *solí* de primeiro violino em oposição ao *ostinato* executado por toda a orquestra. Na seção A3, situada entre os c.34-44, temos um trecho imitativo onde as entradas temáticas ocorrem de maneira irregular (c.34 – primeiro violino; c.39 – viola; e c.41 – segundo violino), necessitando cada uma delas ser devidamente enfatizada. O mesmo acontece na seção A4, quando os primeiros violinos apresentam uma melodia (c.45) que é imitada pelos segundos violinos (c.49).

Não há polaridade harmônica e o emprego do modalismo colabora para a criação de um ambiente sonoro que tradicionalmente costumamos associar à música brasileira, principalmente aquela de origem nordestina. Como cada *ostinato* possui uma harmonia própria, as mudanças destes *ostinatos* coincidem com as trocas harmônicas que atuam desta forma como reforço das articulações entre as seções

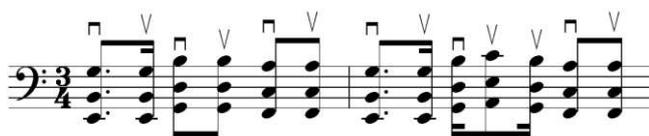
Como dissemos anteriormente, entendemos a melodia existente na parte A como uma espécie de canto livre, ou artificialmente livre, constituindo assim, de certa forma, um simulacro de improviso. Porém, existem dificuldades em dar a esta

linha um caráter improvisatório que pareça natural. Na maior parte das vezes sua execução implica na participação de dois naipes inteiros (primeiros e segundos violinos), ou seja, cerca de 16 instrumentistas que precisam executar de forma unificada uma mesma linha.

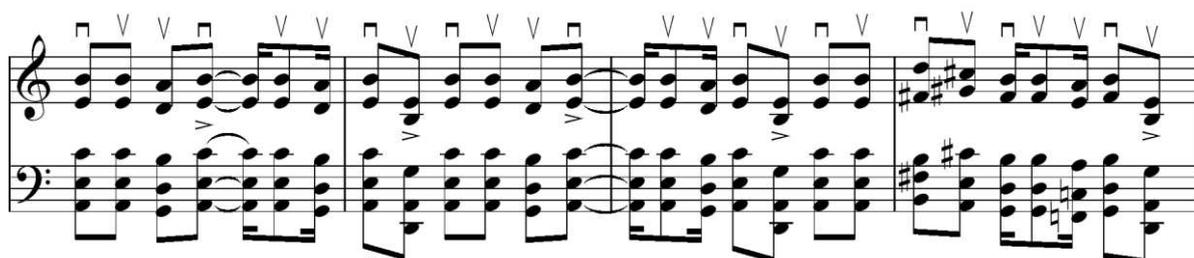
Santoro procura proporcionar esta liberdade às melodias através de uma escrita que não segue a métrica estabelecida pelo compasso. Para isso o compositor utiliza retomadas motivicas fora do tempo forte do compasso, ligaduras sobrepondo-se aos tempos fortes, gerando compassos acéfalos e também empregando melodias com tamanhos variados.

A fim de não apenas manter, mas, sobretudo realçar estas características das melodias, optamos por não inserir acentos que não constem na partitura, utilizando um toque *legato*, relativamente plano e sem retomadas ou ajustes de arco, enfatizando, porém os reinícios dos motivos. Um aspecto importante a ser levado em consideração nas melodias diz respeito às sincopas. Neste ponto aproveitamos algumas das ideias que Mário de Andrade defende no *Ensaio sobre a música brasileira* para sua execução, tais como: 1) não acentuar os primeiros tempos das sincopas; 2) tocá-las como se fosse quase tercinas, acentuando levemente a segunda nota; e 3) não retomar os arcos nas sincopas, a menos que seja necessário algum tipo de ajuste, como por exemplo, nas mudanças de seções.

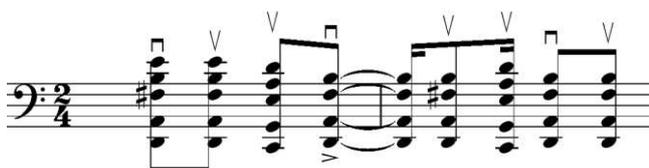
Já os *ostinatos*, estes representam o elemento estável ou regular de toda Parte A, mesmo se apresentando com diferentes harmonias e configurações rítmicas. Cada um deles se apresenta em módulos de mesmo ritmo e harmonia que se repetem formando ciclos regulares, ou seja, os *ostinatos* em si. Em função disso, buscamos sempre uma precisão em sua execução, mantendo a regularidade e articulando bem os ritmos para que soassem percussivamente, respeitando sempre os acentos originais da peça. Para isso, precisamos ajustar os arcos para que tanto os acentos quanto os módulos que constituem o *ostinato* obtivessem o efeito desejado. Abaixo fornecemos algumas sugestões de arcos para cada *ostinato*:



Ex.3.4.1: sugestão de arcos para o ostinato 1 (c.1-2)



Ex.3.4.2: sugestão de arcos para o ostinato 2 (c.23-26)



Ex.3.4.3: sugestão de arcos para o ostinato 3 (c.34-35)

Existem ainda ao longo de toda Parte A certas irregularidades rítmicas às quais precisamos estar atentos. Entre os c.23-33 temos uma seção predominantemente rítmica onde a métrica quaternária do *ostinato* está em conflito com a métrica ternária instituída pelo compasso e também a presença de acentos nos contratempos. Entre os c.34-44 esta irregularidade ocorre na melodia, mas especificamente nas entradas imitativas que acabam por constituírem linhas autônomas. Já o c.44 apresenta um tempo a menos com relação aos anteriores, resultando em um *ostinato* incompleto.

No que se refere ao processo de desenvolvimento, não há ao longo de toda a Parte A um direcionamento musical estabelecido. Ao invés disso, observamos uma estrutura em blocos representados por cada *ostinato* (cada um com ritmo e harmonia próprios) que progride à medida que a peça se desenvolve. O único trecho onde há um direcionamento claro está situado entre os c.53-58 e tem por finalidade realizar uma transição entre as Partes A e B. Com o objetivo criar uma passagem orgânica entre as duas partes, Santoro reduz progressivamente o tempo (ou andamento) e a dinâmica. É preciso planejar o trecho levando-se em consideração tempo e a dinâmica iniciais (Parte A: Allegro ma non troppo - *ff*) e finais (Parte B: Lento – *p*). A partir disso podemos transitar de um ponto ao outro gradualmente, sem interrupções ou mudanças bruscas, fazendo com que a transição ocorra de maneira progressiva e sem rupturas.

#### 3.4.2. Da parte B

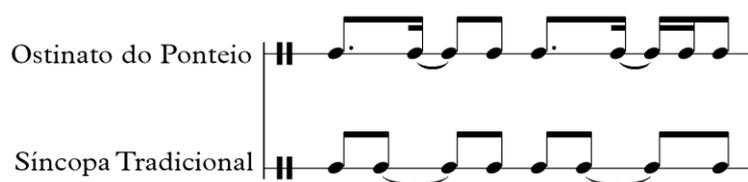
A parte B contrasta com a Parte A no que se refere ao andamento e pela redução dos níveis da dinâmica. Há também a substituição dos *ostinatos* de caráter rítmico por outro mais melódico e linear. Estas mudanças fazem com que a Parte B seja percebida como uma zona de relativo repouso quando consideramos a peça como um todo.

Assim como na Parte A, em B também encontramos duas camadas: uma formada pela melodia executada pelo violino solo e outra pelo acompanhamento, constituído pelo *ostinato*. Porém as duas camadas em muitos pontos possuem configurações rítmicas convergentes, o que as torna muito mais integradas ritmicamente que aquelas da Parte A. Estas duas camadas precisam ser bem equilibradas para que o acompanhamento não se sobreponha em volume ao solo. Neste sentido existe a possibilidade do solo ser executado sem *surdina* a fim de

possibilitar maior volume para a linha, embora altere o timbre desejado pelo compositor<sup>110</sup>.

Assim como na Parte A, as mudanças de harmonias atuam como reforço para as articulações entre os blocos seccionais, constituindo eventos que devem ser valorizados no momento em que ocorrem tais mudanças.

Também encontramos na parte B construções rítmicas irregulares as quais podemos aplicar aqueles mesmos princípios andradianos referentes às sincopas tais como a eliminação da acentuação usada nas melodias e derivações rítmicas da configuração tradicional da sincopa. O próprio *ostinato* que caracteriza esta parte pode ser entendido como uma variação de sincopa. É possível que esta alteração esteja relacionada com a vontade do compositor de grafar a sincopa de maneira similar ao que deveria soar, ou seja, uma sincopa mais livre, ocorrendo o mesmo com relação à melodia de violino solo:



Ex.3.4.3: derivações de sincopa presentes no *Ponteio*

As irregularidades rítmicas requerem uma atenção especial, principalmente nos c.59-62 onde temos uma alternância entre sincopas “irregulares” (ou derivadas) e sincopas tradicionais.

---

<sup>110</sup> É preciso lembrar que a *surdina* não serve apenas para reduzir o volume sonoro, mas constitui também um recurso timbrístico.

Podemos ainda observar em toda Parte B um senso maior de direção com o estabelecimento de picos de tensão. Em um microscópico, esse direcionamento corresponde ao próprio perfil melódico do *ostinato*, ocorrendo a cada compasso. Esse direcionamento consiste em um pequeno crescendo que tem como ápice o terceiro tempo do compasso, decrescendo em seguida, resultando em um movimento que deve ser entendido aqui mais como uma nuance que uma alteração na dinâmica propriamente dita. Isto porque apesar destas inflexões, entre os c.63-68 o acompanhamento tem um caráter estático, devendo-se manter a dinâmica geral em *piano*. A partir do c.69 encontramos movimentos direcionais mais amplos, compreendendo mais um compasso e que reproduzem em escala maior o mesmo direcionamento encontrado em *ostinato*. Nestes casos, os direcionamentos resultam de alterações na textura e dinâmica (escrita ou implícita), como os que ocorrem entre os c.72-77, onde temos uma seção imitativa com entradas de naipes do registro grave para o agudo. Nesta seção as linhas surgem umas de dentro das outras organicamente, tornando necessário equalizar a relação entre os naipes nos momentos das entradas para que isso aconteça. Para reforçar o efeito dos direcionamentos, podemos fazer uma pequena distensão no o ponto culminante a fim de enfatizá-lo. Entre os c.78-83 esses direcionamentos acontecem a cada dois compassos, sendo recomendável uma pequena cesura antes do reinício de cada movimento. O último compasso da Parte B (c.84) atua de certo modo como uma terminação para o c.83, devendo-se dar continuidade ao diminuendo. Como a única indicação do compositor para este compasso é um *molto ritenuto*, não havendo nenhuma indicação de segmentação entre as duas semínimas que compõem o compasso, optamos por executá-las de maneira simples e contínua (sem *tenuto* ou qualquer espécie de acento), observando apenas a redução da dinâmica e do andamento.

### 3.4.3. Da coda

A Coda necessita que o crescendo situado entre os c.144-147 seja preparado. Embora as mudanças de registro representem uma alteração natural na dinâmica, sugerimos que, apesar de constar na partitura a indicação *sempre ff* (isto desde o c.137), esta dinâmica seja reduzida no c.144 à apenas *f*, caminhando para *ff* no c.145 e depois para o *fff* no c.147. O mesmo acontece entre os c.152-154. Com relação aos aspectos rítmicos, não apenas os acentos indicados por Santoro devem ser enfatizados, mas também as retomadas motivicas que ocorrem ao longo de toda a Coda, com atenção especial para aquelas entre os c.144-147 por inserirem um padrão métrico ternário, representando assim uma irregularidade métrica temporária. Tanto para os acentos quanto para as retomadas motivicas recomendamos que se façam os devidos ajustes de arcadas como aqueles sugeridos para os *Ostinatos 2* e *3* (ver exemplos 3.4.2 e 3.4.3).

O final da peça não apresenta qualquer indicação de ralentando ou alteração do tempo musical. Em função disso, recomendamos que os c.152-154 sejam executados a tempo, evitando-se a colocação de uma fermata no c.153 (inexistente no original), inserindo apenas uma cesura no c.152 antes de se atacar a semínima pontuada. As ligaduras presentes no último compasso podem ser consideradas como um recurso do compositor para indicar que as notas devem manter sua reverberação. Para que isso aconteça é preciso retirar o arco da corda após o ataque, permitindo que esta continue a ressoar.

## REFERÊNCIAS

- ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith, GEWANDSZNAJDER, Fernando. O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa. 2. ed. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 1999.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. Ed. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editor S.A., 1967.
- ARANHA, Graça. *A emoção estética na arte moderna*. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro; apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 19.ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 415 – 422.
- COMITÊ CENTRAL DO PARTIDO COMUNISTA. Sobre a ópera “A Grande Amizade” de V. Muradeli. In: **Problemas: revista mensal de cultura política**, Rio de Janeiro, n.21, pp.19-34, out. 1949.
- CONTIER, Arnaldo. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Utopia, música e história: Koellreutter e jdanovismo no Brasil*. In \_\_\_\_\_.*Memória, história e poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)*. In: **Revista Música**, São Paulo, v.2, n.1, pp.5-36, mai.1991.

- \_\_\_\_\_. *Mário de Andrade e a música brasileira*,  
\_\_\_\_\_. *O Ensaio sobre a música brasileira: estudo dos Matizes Ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928)*. In Revista Música, São Paulo, v. 6, n. ½, pp.75-121, maio/nov. 1995.
- ESTRELA, Arnaldo; STOJANOV, Vladimir; CANDÉ, Roland de. *Manifesto do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais – Praga*. In: **Fundamentos**, São Paulo, v.1, n.2, pp.154-156, 1948.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2. ed., São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- GOMES, Mariana Costa. *Mediação, música e sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Claudio Santoro a partir de sua correspondência pessoal*. Brasília: Unb, 2007. Dissertação de mestrado.
- GUARNIERI, Camargo. *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*. In: **Fundamentos**, São Paulo, ano III, nº17, pp. 44-45, 1951.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBBSAWM, Eric. *Como mudar o mundo: Marx e o marxismo, 1840-2011*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musas Editora, 2001.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. 2ª. edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.
- LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. 2. ed. Michigan: Harmonie Park, 2011.

- LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.
- MARIZ, Vasco. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1981.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Claudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. Tese de doutorado.
- MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MEYER, Leonard B. *Style and Music: theory, history and ideology*. Chicago: University of Chicago, 1996.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, Reinaldo Marques. *Claudio Santoro e o dodecafonismo: um procedimento singular*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Dissertação de mestrado.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*. New York – London: W.W. Norton and Company, 1961.
- SANTORO, Claudio. *Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Praga*. In: Fundamentos, São Paulo, v.2, n.2, pp.233-240, 1948.

- SOUZA, Iracele Lívero de. *Santoro: uma historia em miniaturas: estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Claudio Santoro*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. Dissertação de mestrado.
- SPENCER, Peter; TEMKO, Peter M. *A practical approach to the study of form in music*. New Jersey: Prentice Hall, 1988.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- VIEIRA, Alice Martins Belém. *Diálogos de Claudio Santoro com a produção musical contemporânea: um estudo a partir das correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Tese de doutorado.
- WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen: Scarecrow, 1994.
- ZDANOV, Andrei Alexandrovich. A tendência ideológica da música soviética. In: **Problemas: revista mensal de cultura política**, Rio de Janeiro, n.21, pp.35-39, out. 1949.

## **PARTITURAS**

- SANTORO, Claudio. *Música para Cordas 1946*. Brasília: Editora Unb, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Canto de Amor e Paz*. Edition Savart, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ponteio*. Edition Savart, 2005.