



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARIANA COSTA GOMES

**ASPECTOS FORMADORES DE UMA CONCEPÇÃO DA PERFORMANCE DAS
OBRAS PARA VIOLA DA FASE DE MATURIDADE DE CLAUDIO SANTORO**

São Paulo

2022

MARIANA COSTA GOMES

**ASPECTOS FORMADORES DE UMA CONCEPÇÃO DA PERFORMANCE DAS
OBRAS PARA VIOLA DA FASE DE MATURIDADE DE CLAUDIO SANTORO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP
– como requisito para a obtenção do título de Doutora
em Música.

Orientadores: Prof. Dr. Nahim Marun
Prof. Dr. Ricardo Kubala†
Coorientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G633a	Gomes, Mariana Costa, 1982- Aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Claudio Santoro / Mariana Costa Gomes. - São Paulo, 2022. 193 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho Coorientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Música - Execução. 2. Viola. 3. Composição (Música). 4. Música - Análise, apreciação. 5. Música - Interpretação (fraseado, dinâmica, etc.). I. Marun Filho, Nahim. II. Reis, Carlos Aleixo dos. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título. CDD 787.3
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DE OBRAS PARA VIOLA DE CLAUDIO SANTORO

AUTORA: MARIANA COSTA GOMES

ORIENTADOR: NAHIM MARUN FILHO

COORIENTADOR: CARLOS ALEIXO DOS REIS

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em MÚSICA, área: Música:
Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. NAHIM MARUN FILHO (Participação Virtual)
Departamento de Musica / Instituto de Artes de Sao Paulo

Prof. Dr. EMERSON LUIZ DE BIAGGI (Participação Virtual)
Departamento de Música / Universidade Estadual de Campinas

Profa. Dra. GISELE PIRES DE OLIVEIRA MOTA (Participação Virtual)
Departamento de Música / Universidade de Brasília

Prof. Dr. LUIZ BRITTO PASSOS AMATO (Participação Virtual)
Departamento de Música / Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dr. ESDRAS RODRIGUES SILVA (Participação Virtual)
Departamento de Música / UNICAMP

São Paulo, 15 de dezembro de 2021

Ao meu pai (*in memoriam*) e à minha mãe, por todo amor incondicional, incentivo, apoio na minha caminhada com a música! Por terem feito sempre o melhor pra mim, por terem me dado ótimas oportunidades de crescimento! Por todo carinho e afeto! Por serem exemplos inspiradores!

AGRADECIMENTOS

Ao professor Ricardo Kubala (*in memoriam*), que me orientou com dedicação durante os dois primeiros anos e me apresentou pontos de vista questionadores e que geraram o fio condutor do meu trabalho.

Ao professor Nahim Marun, por ter aceitado a empreitada de me orientar neste último ano e por ser solícito e atencioso.

Ao professor Carlos Aleixo, que me coorientou de forma bastante ativa e fez contribuições valiosas para o desenvolvimento do meu trabalho.

Ao meu pai (*in memoriam*), à minha mãe e ao meu irmão Pedro, por sempre me apoiarem e por me nutrirem com tanto amor, que me ajudou muito nos momentos difíceis.

Às queridas amigas Cristiane de León – que aceitou com entusiasmo o desafio de tocar o *Duo para violino e viola* de Santoro – e Norma Parrot, por me incentivarem e estarem sempre do meu lado.

Às queridas amigas Larissa Mattos e Kamilla Crozara, que se dispuseram com carinho a gravar e editar os meus recitais de qualificação e de defesa.

À querida amiga Luiza Aquino, que brilhou o meu recital de defesa e trouxe leveza e descontração nessa etapa final.

À querida Maria Clara Mesquita, por auxiliar-me na edição dos fragmentos musicais e formatação da minha tese.

A todos os professores e alunos que tive e que tenho e que me estimulam a querer crescer e fazer o meu melhor.

Aos funcionários do PPG-MUS, por serem atenciosos sempre que tive alguma demanda.

À Casa Thomas Jefferson, de Brasília, em especial ao Luiz, por ceder o teatro onde realizei os meus recitais de qualificação e de defesa.

À Escola de Música de Brasília, por viabilizar a gravação do Duo para violino e viola de Claudio Santoro, no Teatro Carlos Galvão.

Ao Alessandro Santoro, por me dar acesso às partituras originais das obras para viola de Santoro e por me esclarecer várias questões relativas a seu pai, Claudio Santoro.

Ao Marcelo Jaffé, à Marie-Christine Springuel e à Gisèle Santoro, pelas valiosas informações acerca de Santoro e sua obra.

Cada vez mais, percebo a importância de uma rede colaborativa para o desenvolvimento de pesquisas e, conseqüentemente, da sociedade. Que possamos trilhar o caminho do crescimento e da solidariedade!

RESUMO

Esta tese de doutorado, realizada no âmbito da pesquisa artística, trata dos aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Claudio Santoro. Dentre os objetivos, há: entender o que é a fase de maturidade e a síntese de estilos, identificar estes aspectos nas obras para viola da maturidade (*Sonata Nº 2 para viola e piano*, *Fantasia Sul América*, *Duo para violino e viola*, *Concerto para viola e orquestra*), verificar de que forma isso influencia nas minhas escolhas interpretativas e como posso mostrar o contexto histórico, social e musical na performance. O repertório citado é pouco tocado, portanto, a pesquisa e a performance dessas obras contribuem para a divulgação dessas músicas e para a ampliação de conhecimento acerca de Santoro e do repertório de sua fase de maturidade. Alguns autores foram relevantes para esse trabalho: Mendes, Mariz, Neves, Kater abordaram Santoro e seu contexto composicional; Eco e Pareyson trataram de questões estéticas e a relação entre obra, performance e público; Meyer delineou discussões referentes a estilo e significado em música; Cook e Rink abordaram a relação entre análise e performance; Leech-Wilkinson e Prior examinaram como o contorno musical (“*musical shape*”) impacta na recepção do público; Leech-Wilkinson demonstrou ainda que a performance está subordinada a aspectos normativos e ideológicos. Houve uso de documentos do Acervo Claudio Santoro (ACS), para compreender questões de ordem estética, política e composicional e que foram determinantes para as fases estilísticas. A fim de se compreender a fase da maturidade de Santoro, terminologias e conceitos como maturidade, síntese, fusão, ecletismo, versatilidade, estilo, obra aberta, formatividade e tópicos foram abordados. Após uma discussão relativa ao papel da análise na performance, houve uma proposta de se delinear aspectos musicais a partir de tópicos (por meio do trabalho de Fonseca), e de elementos característicos da linguagem composicional de Santoro, que são relevantes para se estabelecer a ideia de contorno musical (“*musical shape*”). Por fim, questões relativas à normatividade e ideologia na performance da música clássica ocidental contribuíram para a construção de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Santoro; essas ideias foram importantes para moldar o caráter e a expressividade na performance, que utilizou de ferramentas oriundas de autores como Flesch, Galamian, Fischer.

Palavras-chave: Claudio Santoro; viola; performance; interpretação.

ABSTRACT

This doctoral thesis, carried out in the scope of artistic research, deals with the formative aspects of a performance conception of pieces for viola from the maturity phase of Claudio Santoro. Among the objectives are: understanding what is the maturity phase and the synthesis of styles, identifying those aspects in the pieces for viola from the maturity (*Sonata N° 2 for viola and piano*, *Fantasia Sul America*, *Duo for violin and viola*, *Concerto for viola and orchestra*), verifying how all of that influences my interpretive choices and how I can show the historical, social and musical context. The repertoire covered in this research is rarely played, therefore, its research and performance contribute to their diffusion and expansion of knowledge about Santoro and the repertoire of his maturity phase. Some authors were relevant to this work: Mendes, Mariz, Neves, Kater have approached Santoro and its compositional context; Eco and Pareyson have dealt with aesthetic issues and the relationship between work, performance and audience; Meyer has outlined discussions regarding style and meaning in music; Cook and Rink have addressed the relationship between analytics and performance; Leech-Wilkinson and Prior have examined how musical shape impacts audience reception; Leech-Wilkinson has also demonstrated that performance is subordinated to normative and ideological aspects. Documents from the Claudio Santoro Collection (ACS) were used to understand aesthetic, political and compositional issues that were decisive for the stylistic phases. In order to understand Santoro's stage of maturity, terminologies and concepts such as maturity, synthesis, fusion, eclecticism, versatility, style, open work, formativity and *topoi* were addressed. After a discussion on the role of analysis in performance, there was a proposal to delineate musical aspects from *topoi* (through the work of Fonseca), and characteristic elements of Santoro's compositional language, which were relevant to establish the idea of musical shape. Finally, issues related to normativity and ideology in the performance of Western classical music contributed to create a conception of the performance of pieces for viola from Santoro's maturity phase; those ideas were important to shape the character and expressiveness in the performance, which used tools from authors such as Flesch, Galamian, Fischer.

Keywords: Claudio Santoro; viola; performance; interpretation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trecho da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Moderato</i> , compassos 1-5.....	118
Figura 2 – Padrões sincopados presentes no lundu.....	119
Figura 3 – Trecho da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Moderato</i> , compassos 44-45.....	120
Figura 4 – Trecho da <i>Sonata Nº 4 para piano, 1º movimento</i> , compassos 68-70.....	120
Figura 5 – Trecho da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Lento e Expressivo</i> , compassos 16-18	121
Figura 6 – Trecho do <i>Prelúdio Nº 3, 2º Série – 1º Caderno</i> , compassos 1-8.....	121
Figura 7 – Trecho da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Allegro Barbaro</i> , compassos 1-3	122
Figura 8 – Trecho da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Allegro Barbaro</i> , compassos 73-92..	123
Figura 9 – Trecho do <i>Duo para violino e viola</i> , compassos 1-20	125
Figura 10 – Trecho do <i>Duo para violino e viola</i> , compassos 38-43.....	126
Figura 11 – Trecho do <i>Duo para violino e viola</i> , compassos 81-83.....	126
Figura 12 – Trecho do <i>Duo para violino e viola</i> , compassos 101-115.....	127
Figura 13 – Trecho do <i>Duo para violino e viola</i> , compassos 147-148.....	127
Figura 14 – Trecho da canção de amor <i>Ouve o silêncio</i> , compassos 1-3	128
Figura 15 – Documento contendo prêmios e premiados no Concurso Sul América, em 1983	129
Figura 16 – Trecho da <i>Fantasia Sul América</i> , compassos 1-11	130
Figura 17 – Trecho da <i>Fantasia Sul América</i> , compassos 22-23	130
Figura 18 – Trecho da <i>Fantasia Sul América</i> , compassos 29-32	131
Figura 19 – Trecho do <i>Concerto para viola e orquestra – redução para viola e piano – 1º movimento</i> , compassos 1-5.....	132
Figura 20 – Trecho do <i>Concerto para viola e orquestra, 1º movimento</i> , compassos 78-80 .	133
Figura 21 – Trecho do <i>Concerto para viola e orquestra, 1º movimento</i> , compassos 163-165	134
Figura 22 – Trecho do <i>Concerto para viola e orquestra – redução para viola e piano – 2º movimento</i> , compassos 1-14	135
Figura 23 – Trecho do <i>Concerto para viola e orquestra, 3º movimento</i> , compassos 75-95 .	137
Figura 24 – Trecho original da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Moderato</i> , compassos 1-2, de Claudio Santoro, e exercício de pivotagem no mesmo trecho	1622

Figura 25 – Exercício proposto nos compassos 44-47, <i>Moderato</i> , da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano</i> , de Claudio Santoro.....	1633
Figura 26 – 5 pontos de contato de Fischer.....	163
Figura 27 – Trecho da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Lento e Expressivo</i> , compassos 1-7	1644
Figura 28 – Exercício sobre pontos de contato nos primeiros compassos da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Lento e Expressivo</i> , de Claudio Santoro	1655
Figura 29 – Trecho da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Lento e Expressivo</i> , compassos 16-19	1666
Figura 30 – Exercício de vibrato	167
Figura 31 – Trecho da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Allegro Barbaro</i> , compassos 1-3 .	1688
Figura 32 – Trecho da <i>Sonata Nº 2 para viola e piano, Allegro Barbaro</i> , compassos 73-84	1699
Figura 33 – Trecho do <i>Duo para violino e viola</i> , compassos 38-43.....	170
Figura 34 – Exercício similar ao proposto por Fischer no mesmo trecho do <i>Duo para violino e viola</i> , de Claudio Santoro.....	170
Figura 35 – Trecho do <i>Duo para violino e viola</i> , compassos 101-115.....	1711
Figura 36 – Trechos da <i>Fantasia Sul América</i> , compasso 1 e compassos 42-43.....	1722
Figura 37 – Exercício de pivotagem 1 no primeiro acorde da <i>Fantasia Sul América</i>	1722
Figura 38 – Exercício de pivotagem 2 no primeiro acorde da <i>Fantasia Sul América</i>	1722
Figura 39 – Pontos de contato do compasso 22, da <i>Fantasia Sul América</i> , de Claudio Santoro	1733
Figura 40 – Trecho da <i>Fantasia Sul América</i> , compassos 29-32	1744
Figura 41 – Exercício de <i>collé-spiccato</i> no mesmo trecho da <i>Fantasia Sul América</i> , de Claudio Santoro	1744
Figura 42 – Trecho do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , 1º movimento, compasso 3.....	1755
Figura 43 – Exercícios de Flesch e Dounis, respectivamente, no compasso 3, 1º movimento, do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , de Claudio Santoro	1755
Figura 44 – Trecho do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , 1º movimento, compassos 163-165	1766
Figura 45 – Exercício sobre variações de ligaduras nos compassos 163-165, 1º movimento, do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , de Claudio Santoro	176
Figura 46 – Exercício de pivotagem nos compassos 3-13, 2º movimento, do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , de Claudio Santoro	1777

Figura 47 – Mudança de posição por substituição no compasso 4, 2º movimento, do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , de Claudio Santoro	1788
Figura 48 – Mudança de posição clássica nos compassos 5-7, 2º movimento, do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , de Claudio Santoro	1788
Figura 49 – Trecho do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , 3º movimento, compassos 78-88	1799
Figura 50 – Exercício de cordas duplas (vozes separadas) nos compassos 78-88, 3º movimento, do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , de Claudio Santoro	1799
Figura 51 – Exercício de <i>spiccato</i> com cordas soltas no mesmo trecho do <i>Concerto para viola e orquestra</i> , de Claudio Santoro	180
Figura 52 – Variações rítmicas.....	180

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 O CONTEXTO DE CRIAÇÃO DE CLAUDIO SANTORO, SUAS FASES E A OBRA PARA VIOLA	20
2.1 Dodecafonismo (1939-1946)	23
2.1 Transição (1946-1948).....	36
2.2 Nacionalismo (1949-1960)	49
2.3 Retorno ao serialismo (1961-1966)	60
2.4 <i>Avant-garde</i> (1966 – 1977)	65
2.5 Maturidade (1978 -1989).....	71
3 UM PANORAMA CONCEITUAL DA ÚLTIMA FASE DE SANTORO: MATURIDADE	77
4 FASE DA MATURIDADE DE SANTORO: PERSPECTIVAS PARA A PERFORMANCE E ASPECTOS MUSICAIS DA OBRA PARA VIOLA	95
4.1 Análise X performance – pressupostos para uma concepção acerca das obras de Santoro	95
4.2 Aspectos musicais em contexto: ritmo, melodia, harmonia, forma	100
4.3 Performance persuasiva e análise da performance por “ <i>musical shape</i> ”	102
4.4 Elementos musicais geradores de significado nas obras para viola de Santoro.....	109
4.5 Santoro na perspectiva do desenvolvimento da técnica da viola no século XX	115
4.6 <i>Sonata N° 2 para viola e piano</i> (1982).....	117
4.7 <i>Duo para violino e viola</i> (1982)	124
4.8 <i>Fantasia Sul América</i> (1983)	128
4.9 <i>Concerto para viola e orquestra</i> (1988)	131
5 A INFLUÊNCIA DA IDEOLOGIA E NORMATIVIDADE NA PERFORMANCE E A CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS PARA VIOLA DA FASE DE MATURIDADE DE CLAUDIO SANTORO.....	139
5.1 Performance, interpretação, execução, reprodução: uma compreensão da música clássica ocidental e suas limitações	140

5.2 Crenças, preconceitos, julgamentos e opressão: o contexto de normatividade da música clássica ocidental.....	144
5.3 Educação musical no contexto normativo	146
5.4 Estilo interpretativo e intenções do compositor	148
5.5 Consequências da normatividade na música clássica ocidental	150
5.6 Caminhos para a performance persuasiva: “quem queremos ser”	151
5.7 Sobre a intensidade das experiências musicais e o contorno musical na performance	156
5.8 Considerações sobre a minha concepção da performance das obras de Santoro	158
5.9 A performance da <i>Sonata N° 2 para viola e piano</i>	161
5.10 A performance do <i>Duo para violino e viola</i>	169
5.11 A performance da <i>Fantasia Sul América</i>	171
5.12 A performance do <i>Concerto para viola e orquestra</i>	174
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	181
REFERÊNCIAS.....	185

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa artística possibilita investigar os processos de criação presentes no ato de se interpretar uma obra, trata-se de uma reflexão acerca das escolhas relativas a aspectos técnico-interpretativos, que moldam a concepção de uma música. A existência de uma relação estreita entre o *performer*¹ e a obra é importante para a construção de “uma ponte entre nosso projeto interpretativo e o grande arquivo de memórias afetivas baseado em nossas vivências e atitudes pessoais” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 164)².

“Somente se a obra tem determinada ressonância nas nossas próprias vidas e valores, seremos capazes de comover os ouvintes, conquistar sua atenção e proporcionar uma experiência artística de primeira ordem” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 162).³ Do ponto de vista ético, isso faz sentido no âmbito da pesquisa científica, porque nossos valores definem quem somos e nossos conhecimentos passam a ter sentido em função dos nossos valores. “A validade do saber produzido é, portanto, grandemente tributária desses últimos [nossos valores], uma vez que, de um lado, o jogo dos valores influencia a produção do saber e, de outro, a objetividade depende da consciência desse jogo e de seu controle pelo pesquisador” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 94). Com relação às associações emocionais e cognitivas presentes na interpretação:

Mas não somente podemos observar o que fazemos, senão como pensamos no que fazemos: no que penso ou que associações faço quando estudo ou componho uma determinada passagem; que emoções me evoca, que aspectos da vida, da arte, de lembranças ou das emoções que faço contato etc. Também se pode observar e detectar intenções artísticas: como eu gostaria que soasse determinado momento da interpretação ou composição; o que eu gostaria de provocar no público. É possível observar atitudes como as reações intelectuais ou emocionais que temos em relação

¹ A palavra “*performer*” está presente na literatura atual que trata do ofício do músico. Clarke (2002), Cook (2013), Leech-Wilkinson (2020), Meyer (1989), Prior (2017), Rink (2002), entre tantos outros a utilizam, para denotar a atividade criativa do músico. Apesar de “*intérprete*” ser usada frequentemente para designar o trabalho dos músicos, o termo pode assumir outras conotações que restringem o âmbito de atuação do músico, podendo estar associado à tradução, que possui relações estreitas com a hermenêutica, entretanto, abordagens semióticas e fenomenológicas, por exemplo, também podem estar presentes no universo do músico. Por outro lado, “*performer*” pode estar associado a exibicionismo e ter um sentido superficial, mas, ao fazer o levantamento bibliográfico para a presente pesquisa, verifiquei que esta conotação não prevalece e que “*performer*” possui um significado abrangente, abarcando criatividade e inovação. Neste trabalho, os termos “*intérprete*” e “*performer*” terão uma conotação similar, apesar de “*performer*” estar mais presente neste texto, uma vez que há uma prevalência do último na bibliografia recente.

² Original: [...] un puente entre nuestro proyecto interpretativo y el gran archivo de memoria afectiva basado en nuestras vivencias y actitudes personales.

³ Original: Sólo si la obra tiene determinada resonancia en nuestras propias vidas y valores, seremos capaces de conmover a los oyentes, de conquistar su atención y proporcionar una experiencia artística de primer orden.

aos resultados artísticos de nossas tentativas ou ensaios etc (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 151).⁴

Quando eu estava no primeiro ano de universidade, estudei a *Sonata N° 4 para violino e piano*, de Claudio Santoro, e essa obra me chamou a atenção pelo caráter e vigor das linhas melódicas; as partes lentas eram muito expressivas, mas com uma atmosfera nostálgica no contorno das melodias e que propiciavam o uso de timbres variados, combinando coloridos ao tocar *sul tasto* e também o uso de vibratos diversos. Aos poucos, fui descobrindo outras composições de Santoro e me identifiquei com a sua obra, aprecio a forma própria como compõe em estilos variados e, ainda assim, imprime a sua personalidade. Admiro sua criatividade – por vezes, utilizando elementos da música brasileira, por outras, dodecafonismo, mas sempre de forma expressiva e com total domínio sobre os meios técnicos; algumas vezes, justapondo técnicas diametralmente opostas – e versatilidade – adaptando-se a diferentes linguagens, transitando entre diversas correntes estéticas – esta habilidade de justapor e sintetizar estilos se consolida em sua maturidade.

Durante o mestrado em Musicologia, na Universidade de Brasília, desenvolvi um trabalho que tratou da mediação entre música e sociedade em Claudio Santoro; utilizei a sua correspondência pessoal como fonte principal e, com base na teoria da recepção de Iser (2002) e Jauss (2002), conceitos de Blacking (1995), Bourdieu (2005) e Cook (2001), a partir de uma triangulação metodológica, estabeleci uma relação entre as perspectivas estéticas e ideológicas de Santoro e a forma como músicos e público recebiam sua obra. No doutorado, tive o intuito de dar continuidade aos mestrados que realizei em musicologia e em performance – esse último, realizado no *Koninklijk Conservatorium Brussel*.

Em sua última fase, Santoro compôs obras significativas para viola e que são objetos de pesquisa desta tese: *Sonata N° 2 para viola e piano*, *Duo para violino e viola*, *Fantasia Sul América* e *Concerto para viola e orquestra*. Evidentemente, há um campo bastante subjetivo na constatação de gostos e preferências musicais e a minha intenção não é discuti-los, mas, simplesmente, verificar que a relação emocional que temos com uma música, compositor ou estilo nos move em direção ao aprofundamento e busca de conhecimento relativo a isso. Eu me identifico com a sua personalidade artística, com o seu interesse multifacetado pela música de diversos estilos e compactuo com seu posicionamento político. O doutorado possibilitou unir

⁴ Original: Pero no sólo podemos observar lo que hacemos, sino cómo pensamos en lo que hacemos: en qué pienso o qué asociaciones hago cuando estudio o compongo un pasaje determinado; qué emociones me evoca, con qué aspectos de la vida, del arte, de los recuerdos o de las emociones contacto, etc. También se pueden observar y detectar intenciones artísticas: cómo me gustaría que sonara determinado momento de la interpretación o composición; qué me gustaría provocar en el público. Es posible observar actitudes como las reacciones intelectuales y emocionales que tenemos hacia los resultados artísticos de nuestros intentos o ensayos, etc.

atividades de leitura e escrita com a performance na viola, sempre buscando uma postura crítica e reflexiva, de forma que tudo se entremeia e dialoga entre si. A pesquisa artística propicia que o *performer* seja fonte de pesquisa e indicador dos resultados da pesquisa.

Claudio Santoro se situa entre os principais compositores brasileiros do século XX; sua obra passou por fases estilísticas que abrangeram correntes estéticas variadas: dodecafonismo, neoclassicismo, nacionalismo, aleatório, eletroacústico, serialismo. Na última década de sua vida, Santoro realizou uma síntese estilística⁵. Ao fazer uma revisão bibliográfica acerca de Santoro, observei que vários pesquisadores trataram de estabelecer divisões das fases estilísticas de Santoro, tais como Gerard Béhague (2001), Olga Cacciatore (2005), Rodolfo Coelho de Souza (2011), Sérgio Mendes (2009), Vasco Mariz (1983, 1994) e o próprio compositor. Adotei a organização de fases feita por Mendes (2009), por considerá-la lógica e coerente, tendo em vista que relacionou técnicas e tendências empregadas em um conjunto de obras de um período com o posicionamento ideológico de Santoro e suas buscas em torno de uma linguagem condizente com a sua identidade artística. Mendes (2009) estabeleceu as seguintes fases: Dodecafônica, Transição, Nacionalismo, Retorno ao serialismo, *Avant-garde* e Maturidade.

O trabalho que desenvolvi apresenta possibilidades interpretativas das obras para viola da última fase de Santoro. Escolhi as obras da última fase de Santoro por ser o período em que houve uma maior produção de obras para viola e por essas serem de bastante relevância dentro do repertório de música brasileira para viola.

Dentre as perguntas ou problemas que surgiram, destacam-se: o que seria essa fase de maturidade? O que seria a síntese de estilos? Que traços desses aspectos se encontram nas obras para viola dessa fase? De que forma isso influencia nas escolhas interpretativas? De que forma posso mostrar o contexto histórico, social e musical das obras para viola da última fase (“Maturidade”) de Santoro na minha performance? Como o conhecimento das circunstâncias históricas, sociais e musicais dessas obras influenciam nas minhas escolhas interpretativas?

Os objetivos se relacionam com as respostas obtidas das perguntas-problemas de pesquisa que foram expostas acima; dessa forma, estudar os estilos e fases de Santoro, compreender a “Maturidade” – momento em que produziu obras importantes para viola – e realizar a análise de algumas peças – não necessariamente uma análise formal, mas aquela que fornece subsídios para a performance – também se constituem como objetivos desta pesquisa,

⁵ Mendes (2009) traçou as fases estilísticas de Santoro e considerou o período entre 1978-1989 como sendo a fase de “Maturidade”, em que fez uma síntese dos estilos e tendências que usou ao longo de sua trajetória.

assim como entender o significado de “síntese” e encontrar traços estilísticos que irão refletir na interpretação.

Nesta pesquisa foram investigados elementos técnicos-estilísticos de um repertório pouco conhecido e tocado, o repertório para viola de Claudio Santoro. Diferente de obras do compositor que são frequentemente performadas, como *As Canções de Amor*, *Ponteio*, *Canto de Amor e Paz*, *Paulistanas*, *Sonatas para violino e piano*, *Prelúdios para piano solo*, dentre outras, o repertório para viola – com exceção da *Fantasia Sul América* – ainda é pouco tocado. Sendo assim, este trabalho busca auxiliar na divulgação das obras desse compositor e contribuir com a ampliação do conhecimento acerca de sua obra para viola. Esta pesquisa se dirige àqueles que têm interesse em música brasileira, especialmente, a do século XX e a de Claudio Santoro; músicos – sobretudo violistas e cameristas – musicólogos, analistas e historiadores constituem o público-alvo.

Organizei quatro etapas metodológicas – não necessariamente em sequência; os estudos de viola, por exemplo, foram contínuos – para a realização desta pesquisa: 1) revisão bibliográfica e leituras pertinentes ao enfoque desta pesquisa; 2) seleção de documentos pertencentes ao Acervo Claudio Santoro (ACS)⁶; 3) conversas com músicos e familiares; 4) estudo prático da viola. Inicialmente, fiz uma revisão bibliográfica, buscando um aprofundamento, sobretudo, relativo à obra, trajetória e fases de Claudio Santoro – vários autores foram importantes, como Béhague (2001), Cacciatore (2005), Fonseca (2016), Kater (2001), Mariz (1983, 1994), Mendes (2009), Pereira (2008), Salgado (2010), Souza I. (2003), Souza R. (2011), Vieira (2013), entre outros. Pesquisadores da música do século XX e da música brasileira também fizeram parte da pesquisa bibliográfica, como Neves (1981) e Paz (1976), por exemplo. Incluí autores que abordam questões relativas à estética, estilo, interpretação, performance, expressividade tais como Clarke (2002), Cook (2013), Eco (1991), Leech-Wilkinson (2020), Meyer (1989), Pareyson (1993), Prior (2017), Rink (2002) etc. Utilizei documentos pertencentes ao Acervo Claudio Santoro (ACS), que contribuíram para uma compreensão da trajetória estilística e ideológica a partir da ótica pessoal do compositor. Conversei com familiares e intérpretes. O estudo prático das obras de Santoro na viola permitiu verificar de que forma o compositor abordou os recursos idiomáticos do instrumento; os problemas técnicos e suas possíveis soluções tiveram fundamentação nos trabalhos de Carl

⁶ O Acervo Claudio Santoro será designado pela sigla ACS. Trata-se de um conjunto de documentos doados pela família de Santoro ao Departamento de Música da Universidade de Brasília. O acervo não possui códigos ou referências de catalogação e se constitui majoritariamente de papel de cópia carbono, datilografada ou manuscrita.

Flesch (1995, 2008), Ivan Galamian (1966, 1998), Simon Fischer (2004, 2012, 2013), que tratam de questões práticas, no que se refere à qualidade do resultado sonoro e musical.

Para López-Cano e Opazo (2014, p. 130), “A pesquisa artística é um processo que, além de conhecimento, gera um produto artístico, a prática musical é também o meio e por onde expressamos os resultados da pesquisa”⁷. A pesquisa artística ou pesquisa através da arte – ou, ainda, pesquisa baseada em arte (*art based research*) – aborda perguntas e problemas que não podem ser resolvidos sem a prática artística ou sem a participação de artistas profissionais, pois esse conhecimento é imprescindível para os resultados desse tipo de pesquisa; em alguns casos, pode haver interdisciplinaridade com a colaboração de musicólogos, filósofos, psicólogos, engenheiros (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 41).

As perguntas-problema buscaram responder a inquietudes e curiosidades vinculadas à criação e incluem questões relativas à técnica instrumental, às intenções do compositor ou instrumentista, aspectos da performance musical, relações com o público, questões estéticas. As perguntas estão vinculadas à prática, aos interesses e competências do pesquisador, à relevância para o meio artístico. Gosto e intuição também possuem um papel importante, para encontrar “quais soluções interpretativas são mais convincentes, não do ponto de vista de um musicólogo ou acadêmico reconhecido, senão a partir de seu próprio gosto musical, sua intuição e critério artísticos que serão aplicados à sua própria interpretação” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 51)⁸. Muitas vezes, não há hipóteses e os objetivos da pesquisa artística são diferentes de uma pesquisa acadêmica convencional (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 61). As pesquisas documentais podem ocorrer de forma quantitativa ou qualitativa; opiniões de músicos consagrados, conferências, entrevistas, soluções de músicos reconhecidos a problemas artísticos, anotações em partituras, gravações, informações obtidas por meio de observação possuem validade e autoridade na pesquisa artística (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 46). A pesquisa artística é uma ação criativa, reflexiva e crítica que aborda problemas artísticos, estéticos e técnicos, podendo tratar também de aspectos sociais, políticos ou filosóficos que fundamentam ou afetam uma obra musical (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 57).

Foram abordados aspectos artísticos, estéticos e técnicos a fim de relacionar o contexto de criação das obras de Santoro; dessa forma, procurei verificar, por exemplo, como a síntese

⁷ Original: [...] la investigación artística [es] un proceso que además de conocimiento genera un producto artístico, la práctica musical es también el sitio por medio del cual y desde donde expresamos los resultados de la investigación.

⁸ Original: qué soluciones interpretativas son las más convincentes, no ya desde el punto de vista de un musicólogo o académico reconocido, sino desde su propio gusto musical, su intuición y criterios artísticos que aplicará a su propia interpretación.

influencia e inspira a minha performance, assim como outros aspectos relativos aos planos sociais, políticos e filosóficos, visando o processo de se entender o que fazemos e como fazemos quando tocamos uma música. Este trabalho trata também de aspectos técnicos e de interpretação, apontando as “dificuldades ou possibilidades experimentadas em nível emocional, corporal ou estético. Este tom é a base do escrito artístico” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 201)⁹, que ocorre a partir do “pensar fazendo ou fazer pensando” (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 129). A ideia de contorno musical (*musical shape*) e os elementos musicais característicos, como as tópicas, por exemplo, integraram-se à minha concepção da performance das obras para viola de Santoro.

O segundo capítulo delinea o percurso composicional de Santoro, relacionando-o ao contexto em que vivia, às suas aspirações, gostos, condições e posicionamentos ideológicos, a fim de se compreender as influências, tendências, técnicas e estilos usados em sua obra. A partir disso, pode-se verificar a síntese que Santoro realizou em sua maturidade – sua última fase composicional – e, assim, situar o seu repertório para viola.

O terceiro capítulo discute terminologias e conceitos como “maturidade”, “síntese”, “fusão”, “ecletismo”, “versatilidade”, “estilo”, “obra aberta”, “formatividade”, “tópicas”, para que haja um aprofundamento acerca da última fase composicional de Santoro – período que reúne toda a experiência musical acumulada ao longo de sua vida – e para levantar discussões quanto ao papel do intérprete. A compreensão desses elementos auxilia no processo de re-historicização e re-esteticização¹⁰, que possibilitam uma interpretação que considera o passado, mas se atualiza no presente e que, dessa forma, pode resultar em construções criativas em torno de uma concepção da performance das obras de Santoro.

O quarto capítulo apresenta aspectos musicais de obras para viola da última fase de Santoro – *Sonata Nº 2 para viola e piano*, *Duo para violino e viola*, *Fantasia Sul América para viola solo*, *Concerto para viola e orquestra* – partindo de considerações sobre os tipos de análise e seu papel na performance, com questionamentos sobre a aplicabilidade da análise schenkeriana, formal, estruturalista, para, então, propor a análise do contorno musical para a performance e o uso de tópicas, a fim de destacar aspectos musicais característicos de uma obra e que impactam na construção de uma concepção da performance das obras de Santoro.

⁹ Original: [...] las dificultades o posibilidades experimentadas a nivel emocional, corporal o estético. Este tono es la base del escrito artístico.

¹⁰ “Re-historicização” e “re-esteticização” foram termos propostos por Leo Treitler (2001) e que tratam da recepção de obras do passado na atualidade.

O quinto capítulo aborda uma reflexão acerca da ideologia e normatividade presentes na música clássica ocidental¹¹, a fim de relacioná-la com as decisões com relação à performance das obras para viola da maturidade de Santoro. Há a sugestão de caminhos alternativos, inclusivos e de realização profissional para o músico clássico, numa abordagem persuasiva. Este capítulo mostra como o conhecimento acerca das fases de Santoro (segundo capítulo), a discussão conceitual do terceiro capítulo, os elementos musicais, tópicos e contorno musical (quarto capítulo) e as reflexões relativas à normatividade e ideologia, bem como questões técnica-interpretativas formam um todo que constitui uma concepção da performance de suas obras.

¹¹ “Música Clássica Ocidental” foi a expressão traduzida de “*Western Classical Music*” (WCT), utilizada por vários autores como Cook (2013), Leech-Wilkinson (2020), Prior (2017), Rink (2002), entre outros, para se referir à categoria de música conhecida por “música clássica”. Há várias discussões quanto aos nomes e rótulos utilizados para se referir aos gêneros musicais, mas esta seara escapa o escopo desta pesquisa.

2 O CONTEXTO DE CRIAÇÃO DE CLAUDIO SANTORO, SUAS FASES E A OBRA PARA VIOLA

Claudio Santoro teve uma vida musical prolífica ao longo de cerca de cinquenta anos de carreira, tendo atuado como violinista, maestro, compositor e professor. No âmbito composicional, Santoro experimentou diferentes técnicas, estilos e tendências presentes na música do século XX, como atonalismo, dodecafonismo, neoclassicismo, nacionalismo, neotonalismo, aleatório, eletrônico. A delimitação dessas influências estabeleceu fases estilísticas, que foram abordadas por alguns pesquisadores tais quais Gerard Béhague (2001), Olga Cacciatore (2005), Rodolfo Coelho de Souza (2011), Sérgio Mendes (2009), Vasco Mariz (1983, 1994) e, ainda, pelo próprio compositor. Entender o percurso de Santoro possibilita situar sua obra para viola em face às várias correntes estilísticas que estiveram presentes em suas composições.

O historiador, musicólogo e diplomata Vasco Mariz (1983) traçou quatro fases: as primeiras experiências composicionais em 1937 e o período em que recebeu orientação de Koellreutter e participou do *Grupo Música Viva*; em seguida, as influências de Nadia Boulanger, quando estudou no Conservatório de Paris; depois, os impactos da participação no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, em Praga, em 1948, manifestando-se pelo nacionalismo; e, por último, a maturidade. Mariz era amigo de Santoro e, em seus livros, além de revelar a admiração pelo trabalho do compositor e de apontar críticas quanto aos posicionamentos ideológicos de Santoro, retrata a trajetória estilística, permeando-a com diversos acontecimentos de sua vida pessoal.

A educadora, museóloga e dicionarista Olga Cacciatore (2005) elaborou o “Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira”, em que classificou a produção de Santoro em quatro fases: a primeira seria a dodecafônica, até 1941; a segunda seria a de música programática e de cunho político de esquerda, cuja obra representativa seria a *Usina de aço*, de 1942; a terceira seria a nacionalista, que foi impulsionada pela participação no Congresso de Praga, em 1948, e as Sinfonias N^{os} 3, 4 e 5 se enquadrariam nesse estilo; a quarta teria uma estética¹² universalista,

¹² Pareyson faz uma diferença entre estética e poética. A estética estaria relacionada às discussões de âmbito filosófico, enquanto a poética se referiria ao ato criativo de um artista. “A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte” (PAREYSON, 1997 *apud* NAPOLI, 2008, p. 17). Algumas questões relativas à teoria da formatividade, de Pareyson, serão abordadas no próximo capítulo. Corriqueiramente, no meio musical, “estética” se refere aos paradigmas criativos, portanto, o termo “estética” será frequentemente usado com a conotação similar àquela que Pareyson denominou de “poética”.

iniciada no começo da década de 1960 e seria caracterizada por um ecletismo, com o uso da técnica dodecafônica sem radicalismo e da música eletrônica.

O musicólogo especialista em música latino-americana, Gerard Béhague (2001, p. 260-262), delimitou três períodos: 1939 a 1947 (abrange as primeiras composições e sua atuação no *Grupo Música Viva* até a mudança para Paris), de 1948 a 1960 (nacionalismo alinhado ao realismo socialista, após participação no Congresso de Praga, semelhanças com Prokofiev e Shostakovich), de 1960 a 1989 (inclui serialismo, aleatório, música eletroacústica).

Há evidências de que, até o começo da década de 1970, Santoro teria dividido a sua produção em quatro períodos: dodecafônico (1939-1946), transição (1946-1948), nacionalismo (1949-1960), retorno ao serialismo (a partir de 1960). Conforme mostrado pelo compositor, professor e pesquisador Sérgio Nogueira Mendes (2009, p. 1), após pesquisa de documentos do Acervo Claudio Santoro (ACS), as três primeiras fases foram explicitadas em correspondência de Santoro para Apleby¹³, enquanto a última foi apontada em uma carta enviada ao violoncelista cubano Ernesto Xancó¹⁴, em 1971, em que dizia “[...] a partir de 60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mas, autêntico” (SANTORO, 1971 *apud* MENDES, 2009, p. 1). Entre as décadas de 1960 e 1980, verifica-se um conjunto de obras diversificadas estilisticamente que escapam da designação “retorno ao serialismo”. Mendes (2009) propôs uma divisão diferente para esse período: retorno ao serialismo (1960-1965), vanguarda (1966-1977), maturidade (1978-1989), mas concordou com a divisão relativa às fases anteriores: dodecafônica (1939-1946), transição (1946-1948) e nacionalista (1949-1960).

O compositor, professor e pesquisador Rodolfo Coelho de Souza (2011, p. 331) apontou que Santoro teria escrito uma nota de programa para o “Festival de Música Nova”, em 1988, em que teria dividido a sua obra em quatro fases:

Iniciei minha carreira como dodecafonista em 1939 [1ª. fase]. Entre 1948 e 1963 escrevi principalmente obras de tendência nacional [2ª. fase]. Retornei posteriormente ao serialismo e à música experimental [3ª. fase]. Atualmente componho sem preconceitos de vanguardismos superados – minha preocupação é uma linguagem

¹³ “Como deve estar informado fui dodecafonista até 1946. Com raras exceções toda a minha produção até esta data, está dentro desta técnica e se ligava à uma concepção estética formal. Daí em diante há um período de transição e pesquisa, até o momento em que me afirmo dentro da corrente realista da música, utilizando uma técnica moderna, mas sem fugir às características rítmico-melódicas da nossa música nacional” (SANTORO, 1956 *apud* MENDES, 2009, p. 1).

¹⁴ Ernesto Xancó foi um violoncelista espanhol, nascido em Barcelona; foi aluno de Pablo Casals; estudou composição com Nadia Boulanger, em Paris. Com a ascensão do Nazismo, mudou-se para o Chile, em seguida para a Argentina e, posteriormente, para Cuba, onde colaborou com a criação da Orquestra Sinfônica de Havana. Em 1946, passou a viver no Rio de Janeiro e colaborou com o *Grupo Música Viva*, além de ter participado de atividades na Universidade do Rio de Janeiro. Retornou a Cuba em 1948, onde atuou como professor de violoncelo e fundou uma Sociedade de Música Contemporânea; passou a velhice na Espanha.

própria onde toda minha experiência esteja condensada numa síntese [4ª fase] (SANTORO, 1989 *apud* SOUZA, 2011, p. 331).

De acordo com Souza (2011), Santoro teria tido três fases, uma vez que a primeira e a terceira (retorno) eram parte de uma mesma fase, que foi interrompida por um interlúdio nacionalista. Santoro já havia estabelecido uma divisão de fases diferente daquela demonstrada por Souza (2011), entretanto, ao se verificar que algumas tendências predominaram em determinado período, faz sentido dividir as fases como Mendes o fez. Adotarei essa organização das fases estilísticas de Santoro, por considerá-las coerente e lógica, especialmente por dividir os últimos trinta anos da produção musical de Santoro em função da diversidade de estilos explorados; outros pesquisadores consideraram o período que englobava a década de 1960 até 1989 como pertencente a uma única fase.

A primeira composição de Santoro surgiu quando ele tinha cerca de dezessete anos de idade e estava concluindo o curso de violino no conservatório; foi estimulado por seu professor de violino a escrever uma música:

Depois da peça pronta, tendo-a tocado para que me ouvisse, ouvi surpreso responder-me “não entendi nada”. Estribilho que até hoje é repetido por muitos que ouvem a minha música. Fiquei surpreso pois o prof. sempre me afigurava como um admirador dos modernos e como não podia gostar daquilo? (SANTORO, [194-?] *apud* MENDES, 1999, p. 1).¹⁵

Posteriormente, Santoro comentou a respeito das influências que estiveram presentes em suas primeiras peças:

Quando eu era garoto era fã de Bach; aos treze anos de idade tocava no violino as Partitas de Bach. Quando eu comecei a compor, a primeira influencia que eu sofri foi de Debussy e Ravel; marcaram meus quinze aos dezessete anos (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 26).

Iniciei minha carreira de compositor aos 18 anos, escrevendo, inicialmente, obras onde se fazia sentir a influência de nossa música folclórica. Estudava naquele tempo Estética, e naturalmente os princípios filosóficos burgueses me encaminhavam diretamente para uma concepção de arte formal. [...] Foi assim que abandonando as tendências folclóricas, escrevi sonatas, quartetos e peças para piano procurando nas escolas francesas contemporâneas apoio formal (SANTORO, [195-?] *apud* MENDES, 2009, p. 26).

Percebe-se, portanto, que Santoro possuía um gosto pelo moderno, mesmo sem ter estudado obras de compositores do século XX, quando começou a compor. Apesar de não conhecer os compositores dodecafonistas nessa época, pode ser que Santoro tivesse tido contato com músicas do romantismo tardio, como Wagner e R. Strauss, e tivesse descoberto, dessa forma, que o desdobramento do cromatismo conduziria à técnica de doze sons – Schoenberg

¹⁵ Entrevista a Rangel Bandeira, cujo fragmento encontra-se na dissertação de mestrado de Mendes (1999): *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*.

afirmava que o dodecafonismo era uma consequência do cromatismo – de todos os modos, Santoro teria obtido um grande feito ao percorrer esse caminho de forma espontânea. Sabe-se que Santoro teve acesso a uma discoteca de alto nível na casa do Comandante Braz de Aguiar, em Manaus, onde ouviu obras de grandes mestres interpretados por virtuosos. No depoimento “Contando minha vida”, presente no Acervo Jeannette Alimonda,¹⁶ Santoro relatou que “a formação de um músico é ouvindo música, e hoje, mais do que nunca, tenho a impressão de que o fato de eu ter passado horas na casa do Comandante Braz ouvindo música, foi muito mais importante para a minha formação básica musical, do que todos os professores que tive na vida” (SOUZA, 2003, p. 23-24).

2.1 Dodecafonismo (1939-1946)

O período entre 1939 e 1946 compreende o momento em que Santoro participou do *Grupo Música Viva*, que foi liderado por Koellreutter – um músico de ampla formação, que participou de cursos e conferências ministrados por Hindemith. Koellreutter atuou como flautista, maestro, compositor e professor. Antecedendo esse momento, em 1937, Santoro teria esboçado um quarteto, uma sonata para violino e algumas peças para piano (MARIZ, 1994, p. 16), com características consideradas modernas para a época. Pouco tempo depois, Santoro iria conhecer Koellreutter; em correspondência a Louis Sagner¹⁷, verifica-se que Santoro teria conhecido Koellreutter em 1938 e que este “começou a dar lições diárias, numa atividade permanente, dando-me a conhecer os grandes mestres do formalismo, principalmente ao germânico Hindemith que muito contribuiu para a minha formação técnica de compositor” (SANTORO *apud* GOMES, 2007, p. 9); o ano de início das aulas com Koellreutter foi em 1940, conforme entrevista concedida a Rangel Bandeira:

Lembro-me que quando fui estudar com Koellreutter em 1940 e meses depois lhe apresentei o início da minha sinfonia para 2 orq. de cordas, que dava o nome de “Sinfonieta”, e que este perguntou se conhecia Schoenberg e a técnica dos 12 sons, disse-lhe que não como era verdade mas ele não acreditou muito porque disse: “isto parece escrito por quem conhece a técnica dos 12 sons” (MENDES, 2009, p. 23).

¹⁶ O depoimento transcrito “Contando a minha vida”, do Acervo Jeannette Alimonda (Rio de Janeiro), foi utilizado por Souza, em sua dissertação de mestrado: *Uma história em Miniaturas*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. Dissertação de Mestrado.

¹⁷ Correspondência consultada por Beatriz Magalhães Castro, na Biblioteca Nacional da França; há referências a essa carta no artigo *Claudio Santoro*, que não havia sido publicado pela mesma, mas que foi disponibilizado e utilizado por mim, no trabalho de mestrado *Mediação Música e Sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Claudio Santoro a partir de sua correspondência pessoal* (2007).

As obras iniciais de Santoro não eram propriamente atonais. Mendes (2009, p. 29) apontou que se tratava de uma “tonalidade ampliada”, que estaria presente nos períodos de transição, nacionalista e maturidade. As polarizações tonais do primeiro movimento da *Sonata para violino solo* (1939-40) constituem aspectos característicos do período neoclássico de Hindemith, compositor que foi fundamental para que Santoro desenvolvesse a sua linguagem naquele momento e que foi estudado durante o período em que recebeu orientação de Koellreutter. Essa “tonalidade ampliada” possuía aspectos que se aproximavam da linguagem dodecafônica. Koellreutter ficou conhecido por ter introduzido o dodecafonismo no Brasil, entretanto, Santoro parece ter sido, de fato, o propulsor dessa técnica, que predominou durante a segunda fase do *Grupo Música Viva* – que foi um movimento de renovação da música brasileira e que buscava caminhos para uma estética e linguagem musical contemporâneas. Esse grupo atraiu muitos jovens compositores que buscavam uma linguagem moderna. Em uma entrevista, Koellreutter¹⁸ relatou:

Dei aulas a ele em francês, provavelmente, língua que nem ele nem eu falávamos bem. Nós nos comunicávamos através de um gaguejo, penso eu. [...] Lembro dos 1^{os} trabalhos que fez comigo: a 1^a Sinfonia para 2 orquestras de cordas e da Sonata para violino solo, e outra para piano e violino. [...] sei que ele se afeiçoou à música dodecafônica, eu mesmo não fazia música dodecafônica naquela época. Claudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, o contrário como todo mundo pensa. [...] Ele que me levou a aprofundar na técnica dos doze sons para transmiti-los aos outros. Era a técnica mais moderna e tinha que ser desenvolvida, pois interessava aos jovens (KOELLREUTTER *apud* SOUZA, 2003, p. 28).

Koellreutter (*apud* OLIVEIRA, 2010, p. 87-88) esclareceu que “foi com Santoro que aprofundi meus conhecimentos sobre dodecafonismo [...]. O dodecafonismo tornou-se uma técnica de composição básica como o são o contraponto e a harmonia tradicionais”. O líder do *Grupo Música Viva* contou como Santoro teria sido a mola propulsora para o dodecafonismo no Brasil:

Eu comecei a trabalhar música dodecafônica, que eu tinha estudado com o compositor Hans Krenek já em Genebra e com Scherchen também, mas eu não usava essa técnica [...]. Acontece que o Claudio Santoro, num determinado momento, trouxe uma Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas [...] Eu vi, analisando a peça e comentando a composição dele, que esteve no início de seus estudos de composição, eu senti uma certa tendência ao serialismo, não rigoroso [...]. Eu perguntei a ele: o que é que você conhece de Schoenberg e ele quase não conhecia naquele tempo nada. [...] Então, eu mesmo comecei a desenvolver uma espécie de didática da técnica dodecafônica; analisei isso com os alunos e depois com outros, o Edino Krieger e Guerra Peixe, a própria Eunice Katunda (KOELLREUTTER *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 87).

Com relação às primeiras experiências com o Dodecafonismo, Santoro relatou:

¹⁸ Trata-se de um material não publicado, do Acervo Jeannette Alimonda; foi utilizado por Souza (2003), *op. cit.*

Eu levei algumas composições e as minhas composições eram atonais, não eram dodecafônicas [...] e ele [Koellreutter], que estava chegando ao Brasil, a princípio não acreditou que eu não conhecesse nada de música atonal ou mesmo dodecafônica. Eu nunca tinha ouvido nada de Schoenberg; só tinha ouvido o nome dele quando estudei história da música no conservatório e mais nada e, assim mesmo, citando só; o homem nem citava as obras importantes, o movimento de Viena. Nessa época, quando a gente estudava história da música, isso nem existia ainda, imagine, eu estudei em 1937-38 [...] (SANTORO *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 87).

A técnica que ele [Koellreutter] usava era a técnica de Hindemith, mas ele estava começando a pesquisar sobre serialismo. Ele trouxe as ideias de Schoenberg e só me ensinou como se faz uma série e mais nada e, daí em diante, eu trabalhei a minha maneira (SANTORO, 1986 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 87).

Conheci com ele [Koellreutter] apenas as formas de procurar escrever uma série de 12 sons com suas 4 possibilidades. Nada havia sido escrito ou se havia no Brasil, em plena guerra 1939/1940, não se tinha informação. Por isto desenvolvi uma técnica toda minha e um serialismo todo particular que nada tinha a ver com o resto que se fez ou que se fazia pelo mundo afora (SANTORO, 1986 *apud* SIMÕES, 2009, p. 6). Nunca fiz uma obra começando pela série e depois fazer a música; eu sempre comencei criando a música e tirando a série da música, completando uma ou outra nota (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 56).

Antes dos 12 sons eu procurava fazer peças mais atonais, eu sempre criava a temática ou o complexo temático, harmonia e daí eu tirava a série, muitas vezes ela era incompleta e muitas vezes eu tinha que completá-la com mais duas ou três notas (SANTORO, 1989 *apud* SOUZA, 2003, p. 64).

A técnica dos doze sons me resta como complemento de um todo, não posso, porém, ficar amarrado. Creio mais na imaginação livre, estruturada pelo intelecto cultivado [...] A música apesar de tudo, ainda é uma arte, que não dispensa a ciência, e não uma ciência que dispensa a emoção controlada (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, p. 65).

Nem me lembrava mais da obra [“Música Concertante para Piano e Orquestra”], recebi um cassete antes, uma carta do Eleazar que ele escreveu ao terminar o concerto, carta longa, eu tenho guardada essa carta, pôs as pautas, escreveu os temas, disse assim, “Você, que eu sei muito bem que escreveu em 1943, que ninguém conhecia sequer a Sagração da Primavera, quanto mais Schoenberg, eu estava no meio musical nessa época, ninguém conhecia nada disso, como é que você fez isso? Se você criou isso assim, independentemente de ter um conhecimento de Schoenberg, mon cher, vous êtes un génie” (SANTORO, 1986 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 85).

Não havia material didático para o estudo da técnica dodecafônica, durante o período em que o *Grupo Música Viva* se propôs a estudar os compositores dodecafonistas. Santoro fazia uma apropriação livre da técnica, conforme exposto em entrevista¹⁹ ao compositor Raul do Valle, em Heidelberg, na Alemanha, em 1976:

Eu não sabia que já fazia música dodecafônica nessa época, eu comencei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal e depois em 1940, fazendo música com serialismo, dodecafonismo, com uma certa serialização, à minha maneira também, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi muito posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto dodecafonismo. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já tinha seis anos de música escrita dodecafônica, serial. Quando vi o livro pela primeira vez, o que eu fazia não tinha a ver com o que ele compunha, eu fazia outra coisa. 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, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 79).

¹⁹ Entrevista transcrita por Souza (2003), *ibidem*.

Depois de pouco mais de um ano de estudos com Koellreutter, Santoro seguiu trabalhando com o dodecafonismo por conta própria; continuou integrando o *Grupo Música Viva* até 1946. A busca por uma modernização musical preconizou o movimento citado e suas sementes haviam sido plantadas na época da Semana de Arte Moderna de 1922.

A primeira fase do modernismo foi marcada por dicotomias: internacional (universal)/nacional, coletivo/individual, primitivismo/futurismo, popular/erudito, tradição e modernidade, entre outros. Na prática, esse movimento não se figurou como uma modernização da música, de fato, como ocorreu na literatura e em outros campos das artes. Na Europa, nessa época, havia uma ruptura com o tonalismo; a politonalidade e o dodecafonismo conquistavam espaço. Villa-Lobos, que figurou como compositor modernista na Semana de Arte de 1922, apresentava traços similares a Debussy e Ravel. “É possível que seu nome [Villa-Lobos] também despontasse na ocasião [Semana de Arte Moderna] em virtude do vácuo entre as gerações consagradas, de românticos ou pós-românticos, e os novos que ainda engatinhavam na composição” (TRAVASSOS, 2000, p. 29).

Villa-Lobos despontou como um ícone do nacionalismo brasileiro, num momento em que essa tendência, na Europa, estava atrelada aos regimes totalitários e as ideias de “nação, povo, raça, supremacia serviram então como conceitos-suporte de grande funcionalidade para a consecução de objetivos políticos e econômicos” (KATER, 2001, p. 115). O canto orfeônico sistematizado por Villa-Lobos se enquadrava nessa concepção; a partir de um outro viés, Koellreutter, tendo percebido a funcionalidade da música, tratou-a “como uma ferramenta de um ideal, como um instrumento fundamental para a transmissão de novos valores, entre os quais o *principado do social*, da atividade coletiva, de formação do público, da conscientização do momento contemporâneo vivido” (KATER, 2001, p. 92).

Apesar da congruência entre modernismo e nacionalismo – existente na Semana de Arte de 1922 – surgiu a necessidade de se romper com a força conservadora do nacionalismo de influência totalitária e de se buscar novos recursos expressivos. É possível que a receptividade encontrada por Koellreutter se deva à contraposição que faria tanto no que se refere às técnicas composicionais quanto à ideologia. O compositor liderou o *Grupo Música Viva*, que reuniu jovens compositores que exploraram as possibilidades advindas do atonalismo, dodecafonismo e serialismo; o *Grupo Música Viva* inaugurou a segunda fase do modernismo musical brasileiro. Santoro participou ativamente das atividades do grupo, tendo, nessa época, estudado músicas dodecafônicas, que marcaram a primeira fase estilística de suas obras.

Santoro começou a compor música atonal em 1939 e, a partir de 1940, passou a utilizar o dodecafonismo e o serialismo à sua maneira, talvez de forma intuitiva. Com relação ao momento em que teve suas primeiras experiências composicionais e com relação à sua visão política e interesse por filosofia, Santoro relatou:

[...] por volta de 37/38, a II Guerra Mundial já tinha começado e com a notícia da guerra comecei a me interessar pela política. Eu tinha uma concepção na juventude de um certo anarquismo, a minha maneira. Eu também era anarquista na música porque eu não estava de acordo com o que se fazia no Brasil e queria fazer algo novo, diferente e escrevi algumas obras atonais. Foi um momento em que comecei a me interessar pela filosofia e li Platão, Sócrates (SANTORO, 1989 *apud* FONSECA, 2016, Anexo B, p. 37).

O *Grupo Música Viva* seguiu os moldes de movimentos semelhantes existentes na Europa. O maestro Hermann Scherchen, que foi professor de Koellreutter, era um grande divulgador de música contemporânea e criou um movimento e um periódico musical chamado *Música Viva*, que foi editado em Bruxelas entre 1933 e 1936 (KATER, 2001, p. 45). Alguns ex-alunos de Scherchen criaram outros núcleos em vários países, como o fez Hanns Hichmann no Egito e, no Brasil, Koellreutter, que já havia participado de grupos semelhantes, como o “Círculo de Música Nova”, em 1935, em Berlim, e o “Círculo de Música Contemporânea”, em 1936, em Genebra.

O *Grupo Música Viva* possuiu três momentos distintos. O primeiro foi heterogêneo e integrador, coexistiram diferentes tendências estéticas e ideológicas, e surgiu na Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC), sob a presidência honorária de Villa-Lobos; temas políticos não eram discutidos e esse período histórico coincidia com o autoritarismo do governo de Getúlio Vargas; entre seus integrantes estavam Brasília Itiberê²⁰, Octávio Bevilacqua²¹, Andrade Muricy²² e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo²³; nos concertos havia obras de compositores internacionais (Hindemith, Prokofiev, Henze, Berg, Schoenberg, Webern e etc), compositores nacionais como Villa-Lobos e Guarnieri e da escola que surgia com Koellreutter e Santoro. O segundo momento foi marcado pelo Manifesto de 1944 e houve a saída de membros mais conservadores (KATER, 2001, p. 54), rompia-se com

²⁰ Brasília Itiberê foi folclorista, músico e escritor; deu aulas de folclore no Instituto de Artes da antiga Universidade do Distrito Federal e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

²¹ Octávio Bevilacqua foi um compositor nacionalista; atuou como professor de História da Música na Escola Nacional de Música; foi presidente da Academia Brasileira de Música (ABM); foi crítico de *O Globo*.

²² Andrade Muricy foi crítico literário e musical; foi presidente da Academia Brasileira de Música (ABM) e integrante do Conselho Federal de Cultura, foi crítico do *Jornal do Comércio*.

²³ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foi compositor, musicólogo, pesquisador e professor de folclore na Escola Nacional de Música; publicou obras de compositores brasileiros, como padre José Maurício Nunes; foi chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; foi consultor da Organização dos Estados Americanos e membro da UNESCO.

as produções de cunho nacionalista. O terceiro momento firmou as principais características do grupo: posicionamento ideológico, busca de transformação dos valores sociais e culturais, uso da técnica dodecafônica. Koellreutter considerava relevante que um músico deveria ser competente em harmonia, contraponto, composição, solfejo, estética, além de possuir conhecimento geral; frisava ainda o desenvolvimento de caráter e personalidade²⁴.

O Manifesto de 1944, assinado em 1º. de maio daquele ano, por Aldo Parisot²⁵, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Egidio de Castro e Silva²⁶, João Bretinger²⁷, Mirella Vita²⁸, Oriano de Almeida²⁹ e Koellreutter, assinalava a contemporaneidade da música e o engajamento na busca de um mundo justo e de paz:

Manifesto:

O *Grupo Música Viva* surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do *Grupo Música Viva*.

Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Ideias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

Assim o *Grupo Música Viva* lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro (NEVES, 1981, p. 94).³⁰

²⁴ Koellreutter pronunciou as seguintes palavras, por ocasião das audições anuais dos seus cursos de harmonia, contraponto, fuga e composição, em 18 e 20 de dezembro de 1946: “Nenhum dos meus discípulos é obrigado a seguir uma determinada tendência estética como o atonalismo, por exemplo. Exijo dos meus alunos exclusivamente perfeição na parte construtiva da composição. No centro dos estudos encontram-se os mestres de todos os tempos: Bach e Beethoven. E meus discípulos dedicam-se, em primeiro lugar, a um severíssimo estudo da harmonia e do contraponto tradicionais [...] Deste modo, o nosso trabalho é baseado em princípios que, a meu ver, são os únicos que podem ser justificados em relação à responsabilidade, em que estão implicadas a educação musical e a formação de uma nova geração de compositores: 1º. Liberdade de expressão; 2º. Desenvolvimento de caráter e personalidade; 3º. Conhecimento de todos os processos de composição, antigos e modernos, e das leis científicas que constituem o fundamento da composição musical; 4º. Aquisição de um “métier” que corresponda inteiramente à exigência da composição moderna, justificadas pela evolução da expressão musical” (KOELLREUTTER, 1946, ACS).

²⁵ Aldo Parisot foi um violoncelista e professor brasileiro; foi chefe de naipe dos violoncelos da Orquestra Sinfônica Brasileira; deu aulas na *Juilliard School of Music* e na *Yale School of Music*; tocou sob a batuta de Bernstein, Mehta, Hindemith, Villa-Lobos.

²⁶ Egidio de Castro e Silva foi pianista; realizou, juntamente com Koellreutter, turnê pelo Nordeste do Brasil em 1938, momento em que traçou diretrizes que guiaram a primeira fase do movimento *Música Viva* (KATER, 2003, p. 48).

²⁷ João Bretinger foi oboísta e integrou o Quinteto Brasileiro do Rio de Janeiro.

²⁸ Mirella Vita foi uma harpista italiana que pesquisou, descobriu e ampliou o repertório para harpa.

²⁹ Oriano de Almeida foi um pianista, compositor, musicólogo e professor; estudou com Magdalena Tagliaferro; realizou uma prolífica carreira como concertista e foi aclamado por suas interpretações de obras de Chopin, tendo sido nomeado “Embaixador de Chopin no Brasil”, pelo Instituto Fryderyk Chopin de Varsóvia.

³⁰ O texto do manifesto está presente em Neves (1981, p. 94) e, de acordo com o autor, o documento existe em cópias mimeografadas. Kater (2003) mencionou que o conteúdo desse manifesto se encontra em “O nosso programa”, do primeiro boletim (1940) e foi também transmitido nos programas de rádio *Música Viva*.

O Manifesto de 1944 fez o grupo ficar mais coeso, mas foi no Manifesto de 1946 que houve um maior alinhamento estético e ideológico de seus membros, que buscavam um humanismo universalista, condizente com o pós-guerra e em contraposição ao “falso nacionalismo”, sendo, portanto, uma ruptura com o Modernismo. O Manifesto de 1946 moldou a atuação do grupo, a partir de pressupostos marxistas, visando à transformação da sociedade, baseada em valores sociais, culturais e humanos. Dessa forma, a música era um produto da vida social, superestrutura de uma estrutura de natureza material, revolucionária. O nome “Música Viva” pode estar associado ao materialismo dialético, que era usado para entender fenômenos da natureza; constata-se “que o movimento é parte inerente da matéria, portanto ‘música é movimento...’, ‘música é vida...’” (KOELLREUTTER, 1997 *apud* KATER, 2001, p. 174).

Do ponto de vista musical, Santoro e integrantes do *Música Viva* utilizaram algumas técnicas seriais. Mendes (2009, p. 58) citou as técnicas de harmonia serial presentes em Brindle, tais quais: verticalização de segmentos seriais estritamente ordenados; superposição de segmentos horizontais extraídos da série; verticalização de segmentos seriais com permutação interna; ordenações seriais parcialmente permutadas; ordenações seriais livremente permutadas. Santoro utilizava alguns desses recursos, mas, por vezes, adotava partes livres e que não se prendiam a regras:

[...] a técnica dodecafônica foi um meio que encontrei que pudesse transcrever um pouco mais aquilo que eu sentia. Fui naturalmente entrando num certo rigor musical, fui me adaptando à técnica para expressar o meu pensamento [...] não havia nada no início quando comecei a escrever com os 12 sons. Antes dos 12 sons eu procurava fazer peças mais atonais, eu sempre criava a temática ou o complexo temático, harmonia e daí eu tirava a série, muitas vezes ela era completa e muitas vezes eu tinha que completá-la com mais duas ou três notas. Eu compunha sempre de maneira muito livre, nunca de uma maneira ultra rigorosa. Criei a minha maneira de fazer, de usar o dodecafonismo porque até então não havia nada pré-estabelecido para organizar esta nova técnica” (SANTORO, 1989 *apud* SOUZA, 2003, p. 63-64).

Há alguns termos dentro da técnica dodecafônica que definem aspectos dessa linguagem. Mendes (2002, p. 33) mostrou a definição de “paratonalidade”, presente em *The New Harvard Dictionary of Music*, que designa “elementos estruturais de uma tonalidade distante [*nostalgic*] que pode ser seguida de perto [*nearly traced*], mesmo dentro das texturas mais densamente cromáticas. [...] depende da ênfase em centros tonais e das progressões harmônicas dos motivos”. Algumas das técnicas usuais entre os compositores do século XX foram descritas por Dunsby e Whittall:

- Atonal com **polarização** (priorização) de altura: ênfase ou repetição simples em peças que permanecem fundamentalmente atonais;
- Tonalidade **estendida**: presença de algum tipo de tônica (ou dominante);

- Tonalidade **implícita**: suspensa, não decidida; (**flutuante**, Schoenberg);
- Escala **modal octatônica**: muito usada no fim do séc. XIX e no XX, servindo igualmente para a tonalidade estendida e algo muito próximo à atonalidade;
- **Politonalidade**: os autores não concordam com este termo. Eles acham que é possível justapor em uma composição tonalidade (diatônica, estendida ou implícita) e atonalidade, mas a justaposição de duas tonalidades cria de fato atonalidade, pois fere o princípio básico da tonalidade, ou seja, um centro tonal (DUNSBY; WHITALL, 1988 *apud* MENDES, 2002, p. 31-32).

Mendes (2002, p. 32) explicou que, enquanto na tonalidade estendida há a presença de acorde de tônica ou dominante, na tonalidade implícita, a tônica não é evidente, mas em ambas é possível identificar o caminho harmônico da música. No que se refere à relação entre melodia e harmonia, Persichetti (1961 *apud* MENDES, 2002, p. 34) afirmou que “A linha melódica em um contexto tonal pode se tornar tão livre que a harmonia implícita [*implied*] torna-se evasivamente dissonante chegando ao ponto de se perder a sensação de uma tonalidade”. Na concepção de Schoenberg, a técnica dodecafônica deveria conter:

(1) o uso constante e exclusivo de uma série de doze diferentes notas; (2) o respeito estrito à sucessão das notas de acordo com sua ordem na série, (ainda que pequenas digressões possam ser toleradas); (3) a utilização de uma única série em cada composição; (4) a não utilização de oitavas dobradas; (5) a exclusão de reminiscências da harmonia tonal; (6) o emprego da mesma série, tanto na dimensão vertical, quanto horizontal; (7) a utilização da série em suas formas retrógradas e espelhadas; (8) a possível divisão da série em grupos de 6, 4 ou 3 notas, de forma a proporcionar uma distribuição mais regular (MENDES, 2009, p. 38-39).

Santoro utilizou vários desses fundamentos, mas adaptou-os à sua maneira; por exemplo, utilizou uma versão incompleta da série, ampliou-a repetindo notas, fez permutações livres ou uso flexível de fragmentos da série, abandono da série; “para Santoro sua música não deveria sujeitar-se às imposições da ordenação interna da série, mas, ao contrário, a série é que deveria adaptar-se às suas necessidades expressivas de cada momento” (MENDES, 2009, p. 39). Santoro teve a oportunidade de ter contato com obras dos compositores da Segunda Escola de Viena, no entanto, fez um uso não ortodoxo³¹ da técnica dodecafônica e serial, e priorizou a criatividade e imaginação musical. Em 1943, Mário de Andrade teceu comentários e críticas acerca de obras de Santoro, em carta enviada em 28 de janeiro daquele ano a Camargo Guarnieri:

³¹ Souza (2011) apontou que Santoro conhecia a técnica dodecafônica e que as adaptações que fazia eram similares às aquelas que compositores como Schoenberg havia feito, portanto, para Souza, há um mito com relação à forma “não ortodoxa” de Santoro compor música dodecafônica. Além disso, a técnica pode se desenvolver de várias maneiras, portanto, considerar que Santoro utilizava-a incorretamente seria subjugar o seu método e considerar, numa visão colonialista, que o padrão a ser seguido necessariamente seria o europeu. Souza (2011, p. 343) apontou que “Santoro utilizou para hibridizar de modo inventivo as influências que recebia no exterior, com a tradição clássica-romântica e traços estilísticos que surgiam de sua própria intuição”.

Ele se diz e se quer polifonista, mas justamente como elasticidade polifônica é que me pareceu ainda bastante fraco. Ou por outra, achei que ele está insistindo um bocado por demais em ser polifônico e talvez não seja. Em parte ele tem razão porque escrever na escala de doze sons sistematicamente e fazer harmonia é difícilíssimo e sobretudo dá sempre um estilo meio impressionista. A última obra que ele fez já era mais limpa, a escritura mais clara, mas isso não quer dizer exatamente que esteja escrita com sensibilidade polifônica. Ele usa, por ex. constantemente o processo de repetir a mesma frase por dois, três instrumentos, em distância de várias oitavas, o que não se poderá dizer que será riqueza e nem habilidade polifônica. É um albenizismo e nada mais. Gostei mais da rítmica que me pareceu mais variada e espontânea (ANDRADE, 1943 *apud* VIEIRA, 2013, p. 139-140).

O desenvolvimento do dodecafonismo no Brasil ocorreu tardiamente, durante a década de 1940; na Europa, Schoenberg realizava os desdobramentos do cromatismo que o teria levado a desenvolver o “*Método de composição com doze sons que se relacionam somente um ao outro*” depois da Primeira Guerra Mundial. A descoberta desse caminho por Santoro foi de forma instintiva e experimental:

O dodecafonismo, que foi uma das primeiras revoluções, vamos dizer assim, do nosso século (pra mim não foi propriamente uma revolução mas uma evolução), é uma consequência de toda a evolução da técnica do passado, principalmente da técnica contrapontística. A maior parte da técnica dodecafônica está baseada na técnica tradicional do contraponto. E acontece que os primeiros compositores que usaram a técnica dodecafônica, experimentaram; quer dizer, foi uma técnica de experimento, e quando ela começou a se cristalizar, se acabou. Porque na minha opinião, ela é o clímax, e o final de todo um período que podemos dizer, vem desde o início, quando as técnicas da polifonia vocal se cristalizaram; e esta evolução toda, passando pelo barroco, classicismo, etc, até chegar ao dodecafonismo. Isso é o clímax. Então aí acabou, quer dizer ficou um beco sem saída, apesar deles saírem pra técnica serial, chamada serialismo dos anos 50, que é o desenvolvimento do pós Webern, naturalmente um pouco menos musical e mais técnica, vamos dizer assim, do que música; mais experiência do que realização. Tanto que você começa a pensar: qual é a grande obra deste período. Tem uma ou outra coisa feita pelo Stockhausen e pelo Boulez, são coisas que estão tão serializadas do ponto de vista mais matemático do que propriamente musical (vou explicar depois o que quero dizer sobre musical), é o resultado e que hoje em dia isso ficou ultrapassada e ninguém mais toca isso (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 75).

O experimentalismo foi uma das características mais relevantes dos movimentos de vanguarda do século XX; inicialmente, a tonalidade teria sido o ponto de partida para três possibilidades: reforço/afirmação, alargamento/ampliação e abandono/negação; entretanto, havia a necessidade de se utilizar os parâmetros do som de formas inusitadas, o que teria resultado na exploração de materiais sonoros que incluíam ruídos (tendência futurista de Russolo e Mossolov) e silêncios (John Cage), além das pesquisas inovadoras no campo eletroacústico (KATER, 2001, p. 28). No Brasil, Koellreutter representou a abertura para as experimentações vanguardistas, inicialmente, com o *Grupo Música Viva* e, posteriormente, com o *Grupo Música Nova*. O primeiro teve o perfil estético e ideológico traçado no Manifesto de 1946.

Em 1º. de novembro de 1946, foi lançado o Manifesto que tratava de questões relativas à música como expressão e produto da vida social, da função utilitária da arte – que era também revolucionária – além do combate ao formalismo. Koellreutter transcreveu a “Declaração de Princípios” em uma carta a Santoro, em 16 de fevereiro de 1947:

- 1º. – Combate pela música que revela o “eternamente novo”. Isto é: cultivação das obras da música antiga como contemporânea que representam as correntes estéticas imperativas de seu tempo, modelaram a fisionomia de sua época ou abriram novos caminhos, novas perspectivas para o futuro.
- 2º. – Negação da arte acadêmica.
- 3º. – Apoio ao nascimento e ao crescimento do “novo”.
- 4º. – Apoio a qualquer iniciativa em prol de uma educação não artística, como também ideológica. Ideologia não é idêntica à política! Ideologia compreende todos os componentes da superestrutura, entre os quais também a política.
- 5º. – Ensino científico. Apoio às iniciativas que favoreçam a utilização dos instrumentos rádio-elétricos.
- 6º. – Estímulo à criação de novas formas musicais que correspondam às ideias novas, pois é o conteúdo que determina a forma! A essas formas novas pertence o “cromatismo diatônico”, a característica mais forte – sob o ponto de vista técnico – das realizações musicais de nossa época. O “cromatismo diatônico” caracteriza as obras de Hindemith, Stravinsky, Béla Bartók assim como de um Schoenberg, Prokofieff, Schostacovich, Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri. Esse princípio harmônico é a lógica consequência da evolução da expressão musical. E não há obra musical contemporânea de valor estético e artístico cuja estrutura não fosse baseada no “cromatismo diatônico”.
- 7º. – Contra o formalismo.
- 8º. – Concepção utilitária da arte, isto é: a tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e à superestrutura dele. Não há dúvida que ainda fazemos arte burguesa. Concordo com você. Representamos ainda o “desacordo insolúvel com o meio social” que nos cerca, expresso na tendência “arte pela arte”. Devemos ter a coragem de confessá-lo. Isto, entretanto, não exclui que combatemos em prol de uma concepção utilitária da arte, ajudando a abrir caminho às ideias de uma nova época. Por isso:
- 9º. – Abandono do ideal exclusivo de beleza. Ativação do artista. Princípio de arte-ação. Música como realidade. Não existe arte em si, pela razão de que o belo absoluto é uma quimera.
- 10º. – Música como linguagem universal.
- 11º. – Contra o falso Nacionalismo: em prol de um nacionalismo substancial.
- 12º. – Função socializadora da música.
- 13º. – Elevação do nível da música popular.
- 14º. – Apoio a todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional (KOELLREUTTER, 1947, ACS).

No item 6º, há a expressão “cromatismo diatônico”, que, de acordo com Mendes (1999), teria sido criado pelo próprio Koellreutter, pois não há evidências desse termo na literatura especializada, nem mesmo no pequeno dicionário que publicou posteriormente. O “cromatismo diatônico” foi usado para se referir a linguagens variadas como as de Shostakovich, Schoenberg e Villa-Lobos: “podemos daí inferir que sua intenção seria unificar em um único termo as mais diversas formas de linguagem musical surgidas neste século, fossem elas neotonais (Shostakovich e Hindemith), atonais (Schoenberg) e até folclórico-nacionalista (Villa-Lobos e Bartók)” (MENDES, 1999, p. 10).

O Manifesto de 1946 gerou muitos embates entre Santoro e Koellreutter, principalmente no que se refere ao entendimento de terminologias marxistas e às relações com o desenvolvimento da arte. Os meses de janeiro e fevereiro de 1947 foram de trocas intensas de correspondência entre Santoro e Koellreutter (ACS), que explicou alguns conceitos marxistas (estrutura e superestrutura, desenvolvimento fundado em bases materiais, existência e consciência etc) e suas aplicações no campo da estética. Koellreutter mostrou, em carta escrita em 7 de fevereiro de 1947 (ACS), que há uma “lei da compensação” que pode ser usada na música e que a forma se constitui de elementos conjuntivos (repetição, variação melódica, motivo) e elementos disjuntivos (contraste, variação rítmica, tensão-afrouxamento, dissonância-consonância, *tesis-arsis*, articulação); esses elementos propiciariam contraste e repetição. Koellreutter argumentava a necessidade de uma nova forma musical, que teria um papel tão importante quanto a forma-sonata teve para a música tonal³². Em 8 de fevereiro de 1947, Koellreutter escreveu a Santoro a respeito da relação entre as condições materiais e as transformações na sociedade, argumentando que ocorre de forma similar na arte:

A existência social determina a consciência social e, por maior que seja o papel das ideias, o valor de primeira ordem na evolução da sociedade corresponde às condições materiais da vida, à base econômica, às forças produtivas e às relações de produção. [...]

Marx e Engels descobriram a lei do desenvolvimento social que consiste, em que a evolução das forças produtivas, das condições materiais de existência, constitui a fonte decisiva de todas as mutações que se efetuam na sociedade. As forças produtivas da sociedade não se acham em estado de estagnação. Mudam, progridem e, em certa etapa, entram em contradição com as relações de produção existentes. Começa, então, o período de transformação de todas as relações sociais, de todas as super-estruturas ideológicas – às quais pertencem as artes naturalmente – começa o período de sua adaptação às condições alteradas da existência social.

Somente numa atmosfera social determinada, pode a arte (e especialmente a música) destacar-se em seu desenvolvimento entre as inumeráveis formas da super-estrutura. [...]

Também a técnica da música depende, em primeiro lugar, da técnica da produção material. [...]

Veja o que diz Marx em “Contribuição à crítica da Economia política”³³: [...] “O sistema de produção material condiciona todo o processo da vida social, política e espiritual. [...] Ao mudar a base econômica, se transforma mais ou menos lentamente, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura erigida sobre ela. [...] Nenhuma formação social desaparece antes que se desenvolvam todas as forças produtivas que cabem dentro dela, e jamais aparecem novas e mais altas relações de produção antes que as condições materiais para sua existência hajam amadurecido no seio da sociedade antiga”. [...]

A função da música – como arte e pertencente à ideologia e à super-estrutura – na sociedade depende do estado da última, da disposição de ânimo social, de suas necessidades, aspirações, sentimentos, etc (KOELLREUTTER, 1947, ACS).

³² Koellreutter discutia a relação entre forma e conteúdo, apontando que havia a contradição entre novo conteúdo e velha forma e que era necessária a criação de uma nova forma para o novo conteúdo (MENDES, 1999, p. 16).

³³ O trecho citado por Koellreutter é um dos mais conhecidos. Erich Fromm (1964 *apud* MENDES, 1999, p. 19), em *Conceito Marxista do Homem*, se refere à esta passagem: “a mais completa formulação feita por Marx do conceito do materialismo histórico, escrita em 1859”.

Na mesma carta, Koellreutter propôs realizar, naquele ano, um ciclo de palestras em que explicaria detalhadamente os conceitos marxistas e exemplificá-los-ia através da História. Partindo de premissas dialéticas-materialistas, Koellreutter defendia que os estilos musicais eram reflexos das estruturas sociais e que o trabalho do *Grupo Música Viva* ia ao encontro dessas ideias, a fim de se pesquisar uma renovação estética, de vanguarda, para a construção de uma nova sociedade. Santoro, por outro lado, considerava que a linguagem musical não poderia estar desvinculada do povo. Em 14 de fevereiro de 1947, Santoro demonstrou suas inquietações quanto à acessibilidade da música e a busca por uma linguagem mais simples:

Creio que entramos num período novo de consolidação das últimas conquistas no terreno da técnica da expressão proporcionando um refinamento para maior elevação do sentido “arte”. Atravessamos um período de post revolucionário da arte onde todas as conquistas do princípio do século devem ser consolidadas e tiradas proveito de um modo geral. Falamos muito ultimamente do sentido de aproximação do artista e da arte contemporânea do povo. É preciso pensar neste sentido para não nos tornamos um “igrejinha” de intelectuais desligados da massa. Uma aproximação mais do sentido expressivo da arte dará u’a maior aproximação desta mesma arte do público sem implicar numa concessão que seria neste caso uma falta de sinceridade. O povo é simples e compreende mais facilmente uma arte também simples. Além disso o povo só compreende a parte emotiva da arte, em se tratando de música que é a mais abstrata como linguagem ou meio de expressão. [...] Todo este período evolutivo da música tem que entrar por um caminho de uma maior aproximação com o público que já está a tardar. Você observe que são passados já quase 40 anos que surgiram as primeiras obras de Schoenberg e ainda quase não se toca e quando se toca está desligado completamente do ouvinte, por força da própria novidade. Os intérpretes quase sempre comercializados pelos empresários não se arriscam em desagradar o público. Li há pouco um artigo de um crítico francês sobre este assunto, falando sobre as preferências do público parisiense, que é um dos mais cultos da Europa. Falava justamente do completo indiferentismo do público diante das obras contemporâneas. Quer dizer, em todos os lugares os problemas são os mesmos... Temos que falar ainda sobre este assunto (SANTORO, 1947, ACS).

Santoro levantou vários questionamentos que, de certa forma, anunciavam as transformações que iriam ocorrer em sua obra a partir daquele momento, quando foi estudar em Paris. Santoro buscava uma intersecção entre estética e ideologia comunista, algo que Koellreutter também almejava, mas a partir de uma visão universalista, em que o dodecafonismo seria o meio de expressão; Santoro, por outro lado, percebia que o dodecafonismo estava distante do povo e que teria de usar uma linguagem mais simples, com características nacionalistas, para que pudesse estabelecer um elo de comunicação com o público. De certa forma, tanto o *Grupo Música Viva* quanto o realismo socialista buscavam objetivos ideológicos similares, mas se diferenciavam quanto aos meios musicais empregados para se atingir tais fins, ainda que o uso do folclore também fosse realizado nos estudos do *Grupo Música Viva*, entretanto, com uma intenção de desenvolvê-lo em uma linguagem

contemporânea, conforme o artigo *Considerações em Torno da Música Contemporânea Nacional*, publicado na revista *Música-Viva*, em abril-maio de 1941, no Rio de Janeiro:

O folclore deve ser dissecado, estudado em sua origem, não histórica, mas técnica, e seu desenvolvimento realizado pelo estudo e não pelo aproveitamento temático. Ter-se-á então, o material necessário para a realização dos tratados de estudo e formação de uma música essencialmente nacional, e por conseguinte da escola de composição brasileira. Está subentendido que tudo deverá ser feito por mestres conscienciosos, escolhendo para estudo as mais características melodias, sem esquecer de catalogá-las por local, ambiente, orquestração, andamento, gênero etc., porque tudo deverá ser cuidado. As formas surgirão e com todo o material é tratar de desenvolvê-lo ao nível cultural contemporâneo” (SANTORO, 1941 *apud* MENDES, 1999, p. 7).

Neves (1981, p. 99-100) considerava que Santoro possuía “o rigor lógico da construção, o cerebralismo, a ausência de concessões à sensibilidade primária”; Koellreutter definiu a produção de Santoro em sua primeira fase como sendo: “a arte de parti-pris, intencionalmente agressiva, cortante, metálica, de ritmos incisivos, implacável, fatal. [...] a música agora não é só para sentir, é também para compreender” (KOELLREUTTER, 1947 *apud* NEVES, 1981, p. 100).

Dentre as principais obras dessa época, destacam-se: *Sonata para violino solo*, *Sonata Nº 1 para violino e piano*, *Sinfonia Nº 1 para 2 orquestras de corda*, *Sonata para flauta e piano*, *Sonata Nº 2 para violino e piano*, *Sonata 1942 para piano*, *Quinteto de Sopros*, *Adágio para Cordas*, *Sonatina à 3 para flauta, viola e violoncelo*, *4 Epigramas para flauta solo*, *3 Peças para clarinete solo*, *Impressões de Uma Usina de Aço* (premiada no Concurso da Orquestra Sinfônica Brasileira)³⁴, *Sonata Nº 1 para violoncelo e piano*, *Concerto para Orquestra de Câmara com Violino Obbligato*, *Música Concertante*, *Quarteto Nº 1* (Menção Honrosa em 1944, no concurso “Chamber Music Guild”), *Sonatina para oboé e piano*, *Divertimento para Orquestra*, *Música de Câmara 1944*, *Sinfonia Nº 2*, *Sonata Nº 1 para piano*, *Variações sobre uma série dodecafônica para orquestra*, *Música para Cordas*, *Sonata para trompete e piano*, *Prelúdios para piano* (Primeira Série).³⁵

A *Sonata Nº 1 para viola e piano* (1943) consta como uma obra inacabada (possuindo apenas o primeiro movimento “*Allegro*”) no catálogo de obras de Claudio Santoro. Segundo

³⁴ *Impressões de uma Usina de Aço* teve sua primeira versão feita entre 1942 e 1943 e a segunda em 1946. De acordo com o catálogo de Mariz (1994), a premiação teria ocorrido em 1943; no Jornal de Comércio de 05 de março de 1961, consta a informação de que o concurso promovido pela Orquestra Sinfônica Brasileira, em colaboração com o Departamento de Imprensa e Propaganda teria ocorrido em 1944, tendo como jurados Frei Pedro Sinzig, Eugen Szenkar, José Siqueira e Newton Pádua; Elza Camêu obteve o primeiro prêmio com a obra *Suplício de Felipe dos Santos*, Claudio Santoro obteve o segundo lugar com *Impressões de uma Usina de Aço* e João Baptista Siqueira ficou em terceiro com *Muiraquitã* (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 1961).

³⁵ Informações sobre datas das obras do compositor Claudio Santoro apresentadas ao longo deste trabalho foram consultadas no catálogo de obras da Associação Cultural Claudio Santoro. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/>.

Alessandro Santoro, filho do compositor Claudio Santoro, a partitura dessa obra está desaparecida; Mariz (1994) aponta em seu catálogo que essa partitura foi publicada pela Savart. O *Adágio* (1946) foi transcrito para viola (no lugar do violoncelo) e piano, em 1965. A viola figurou em obras camerísticas como *Quarteto Fantasia 'Amazonas'*, *Quarteto em Sol*, *Trio*, *Sonatina a 3* – estreada em 1942, no Rio de Janeiro, por Koellreutter (flauta), Emílio Sabbel (viola) e Aldo Parisot (violoncelo) – *Quartetos Nº 1*, *Variações Miniatura, para clarineta, violino, viola e violoncelo*.

Santoro obteve bolsa de estudos da Guggenheim, de Nova York, para estudar nos Estados Unidos entre 1946 e 1947, entretanto, teve o visto negado por ser membro do partido comunista. Villa-Lobos, Curt Lange e Charles Münch recomendaram Santoro à adida cultural da França, Madame Mineur, para uma bolsa do governo francês. Essa oportunidade propiciou a Santoro ter aulas particulares de composição com Nadia Boulanger e de regência com Eugène Bigot, no Conservatório de Paris. Vasco Mariz conseguiu uma ajuda do Itamaraty, para complementar a bolsa de estudos obtida da França. A estadia na Europa marcou uma ruptura no estilo musical de Santoro, principalmente, depois de sua participação no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, em Praga, em maio de 1948, quando teve contato com o realismo socialista.

2.1 Transição (1946-1948)

O período seguinte ao Manifesto de 1946 foi marcado por uma crise nos caminhos composicionais de Santoro. As convicções ideológicas de Santoro apontavam para uma música menos “áspera” e mais acessível ao público, a fim de percorrer um caminho humanista³⁶ – ideia fortalecida após a participação no Congresso de Praga. Essa linguagem humanizada pôde ser percebida por uma simplificação estilística, e o abandono paulatino da técnica dodecafônica, visando facilitar a comunicação com o público. Em carta a Ernesto Xancó, escrita em janeiro de 1947, Santoro se expressou da seguinte forma:

Meu amigo, sei que atravesso uma alta crise, uma verdadeira crise sobre todos os aspectos. Talvez não saiba dizer se é em tudo, mas em minha arte o sinto com toda a força. Não posso avaliar que fim terá e como se conduzirá. O fato é que estou só... Sim só, porque Koellreutter que antes nos outros períodos de crise podia me dar alguma coisa, sinto que é chegado o momento crucial de uma encruzilhada onde iremos e vamos por caminhos que talvez sejam opostos. Daí não ser possível a sua ajuda pelo menos assim o creio. O que sentes em minhas palavras e em meus

³⁶ Santoro escreveu a Mariz: “O grande movimento na Europa atual é o novo Humanismo na arte. Quero ser consequente com minhas ideias de fazer uma arte que contenha os anseios de nosso povo. Para isto terei que falar a sua linguagem para que seja entendido” (SANTORO, sem data, ACS).

pensamentos é talvez o que não posso explicar mas que está latente em meu espírito. Creio que o movimento tendente é para um certo humanismo dentro do classicismo que você me conheceu. Não tenho procurado impedir este impulso porque sempre assim o procedi, creio na força criadora instintiva e não a renego. Deixo caminhar todo este movimento interior e estou de fato curioso e ao mesmo tempo nervoso e receoso para o que irá acontecer. [...] Creio que a arte musical depois de ter atravessado a sua primeira fase que poderá ser talvez mais tarde chamada de revolucionária entra numa fase já mais humanizada e menos áspera, aproveitando a experiência dos primeiros mestres pioneiros no desbravamento da nova linguagem surgida no após guerra de 14. Entramos numa fase menos de experimentação do que de construção consciente ao mesmo tempo humanizada (SANTORO, 1947, ACS).

O biênio de 1947-1948 foi marcado por dois acontecimentos importantes para a mudança estilística de Santoro: as aulas com Nadia Boulanger e a participação no II Congresso de Compositores e Críticos de Praga, em 1948. Com Boulanger, Santoro mergulhou no neoclassicismo, uma tendência que primava pela ordem, equilíbrio, clareza, com ênfase na textura contrapontística e expansão da harmonia tonal; inspiravam-se nos períodos barroco e clássico. Alguns aspectos comuns entre o neoclassicismo de cunho sócio-político e o realismo socialista difundido no Congresso de Praga se relacionam à funcionalidade da música – com objetivos claros – e à receptividade pelo público; na Alemanha, a música feita nesses moldes e com características neoclássicas foi denominada *Gebrauchmusik*.

A *Gebrauchmusik*, dessa forma, se enquadrava no contexto do Neoclassicismo, mas em uma vertente que enfocava o social e o político. A atitude romântica foi atacada, assim, na sua função de veículo de idéias e sentimentos de um indivíduo, no caso o compositor, a fim de se socializar a música, tornando-a algo que todos pudessem usufruir e do qual todos tivessem condições de participar (KUBALA, 2004, p. 36).

Santoro percebeu que o dodecafonismo não representaria completamente seus anseios, depois que foi estudar em Paris; antes de ir ao Congresso de Praga, escreveu:

Tenho abandonado a técnica dos doze sons depois que cheguei em Paris pra tentar uma nova expressão, embora não queira dizer com isso que abandonei a técnica dos doze sons definitivamente, aqui há um grupo bem grande de dodecafonistas. [...] tenho tido discussões bem interessantes (SANTORO, 1948 *apud* SOUZA, 2003, p. 65).

Nessa época, Santoro estudava metodicamente o *Microcosmos* de Bela Bartók, ia às aulas semanalmente com Nadia Boulanger, por quem tinha muita admiração por sua cultura e simplicidade; com o incentivo da professora, Santoro ingressou no curso de regência do Conservatório de Paris – não chegou a concluí-lo, porque o exame final coincidiu com o Congresso de Praga e ele preferiu participar desse evento. Com relação às aulas com Boulanger, Santoro escreveu a Curt Lange,³⁷ em 5 de janeiro de 1948:

³⁷ Segundo Vieira (2013, p. 14): “a correspondência trocada por Francisco Curt Lange com Claudio Santoro entre 1942 e 1949 também apresenta como objetivo promover ações relacionadas a um projeto de viés cultural-ideológico: o Americanismo Musical”.

[...] enfim tomo conselhos com Nadia Boulanger uma vez por semana onde de lá ela atualiza minhas obras, dá conselhos muitos úteis e discute bastante comigo. É uma mulher admirável, que cultura, que simplicidade, suas aulas são um manancial de tudo, estética musical com exemplos que ela dita ao piano desde Bach até Stravinsky, etc. Além disso ela fala de filósofos, citando escritores, pintores, etc, enfim tenho aprendido muitas coisas e seus conselhos são muito úteis, principalmente quanto a “forma”, que ela é rigorosa. Quanto a expressão ela me deixa a vontade, gostou muito da Sinfonia n. 2 e de muitas coisas. Trata-me com muita distinção dizendo que de fato sou um compositor e artista, que não tem dúvida. Apresenta-me a muita gente importante, não como seu aluno: “ele já é um compositor, um artista, está apenas tendo umas discussões comigo” (SANTORO, 1948 *apud* SOUZA, 2003, p. 34-35).

Algumas características da pedagogia de Nadia Boulanger foram assimiladas por Marco Padilha, que herdou a tradição do neoclassicismo por meio de seu professor, o compositor Almeida Prado, que também foi aluno de Boulanger. De acordo com Pereira (2019, p. 33): “A aplicação dos princípios da arquitetura na música foi representada por conceitos básicos da pedagogia de Boulanger. O mais importante deles foi ‘la grande ligne’, um termo que ela usou para descrever o desenvolvimento estrutural da obra ao longo do tempo”. Com relação à forma como trabalhava com os alunos, Boulanger dizia:

Como professora, minha vida toda foi baseada em entender os outros, e não em fazer com que os outros me entendessem. O que o aluno pensa, o que ele quer fazer – isto é o que importa. Cabe a mim fazer com que ele busque sua expressão própria e prepará-lo para produzir o seu melhor (BOULANGER, 1984 *apud* PEREIRA, 2019, p. 36).

Desenvolver no aluno as habilidades que irão permiti-lo manipular as ferramentas de seu ofício. O professor não controla o que o aluno fará com essas ferramentas. Eu não posso dar a alguém a capacidade de inventar [...]; entretanto, eu posso oferecer a ele a liberdade de ler, ouvir, ver e entender [...] O compositor precisa de sua própria linguagem e dentro dessa estabelecida linguagem, a liberdade de ser ele próprio[...]. Ser você mesmo já é um sinal de gênio (BOULANGER, 1988 *apud* PEREIRA, 2019, p. 37).

Boulanger contribuiu no aprimoramento dos conhecimentos acerca de contraponto e estrutura musical de Santoro. É possível que o vocabulário harmônico de intervalos de quartas e quintas justas sobrepostas nessa fase de transição e, posteriormente, na nacionalista seja uma influência de Hindemith (MENDES, 2009, p. 57). Apesar de estar ampliando as possibilidades composicionais, a crise em torno da identidade artística de Santoro ainda era evidente. Santoro manteve correspondência com Koellreutter, quando foi morar em Paris. Em 25 de fevereiro de 1948, Koellreutter escreveu:

Creio que através desta “crise” você chegará a resultados novos e essencialmente importantes. Quando demonstrei um certo medo ou melhor, uma certa preocupação de que problemas ideológicos absorvessem você demasiadamente, não queria me referir a um “desvio do caminho inicialmente traçado”. Não. Queria dizer apenas que o compositor, com toda a preocupação ideológica, não deve afastar-se do “problema musical” propriamente dito. O compositor é músico. E sua obra é música apesar de corresponder a uma determinada atitude espiritual e exigir uma determinada ideologia. [...] Interessam-me muito seus novos trabalhos. Ótimo que Nadia

Boulanger gosta deles sob o ponto de vista da construção musical. Acho isto importantíssimo. A base para toda a realização continua sendo um bom e seguro “métier” (KOELLREUTTER, 1948 *apud* MENDES, 1999, p. 22).

Koellreutter, semelhantemente à Nadia Boulanger, orientava os alunos no sentido de estimularem uma identidade própria, apesar disso, havia rumores de que Koellreutter e Santoro teriam se afastado em função de divergências estilísticas. As conversas entre eles ocorriam no sentido de se questionar os caminhos relativos à estética musical em congruência com questões ideológicas. Koellreutter relatou em carta escrita no dia 13 de abril de 1948 – antes de Santoro ir ao II Congresso de Compositores e Críticos de Praga, evento que daria um novo direcionamento ao estilo composicional de Santoro:

A propósito: contam em São Paulo que nós brigamos, que você nem quer ouvir falar de mim (a notícia vem da Europa como me afirmaram!) e que você conseguiu a bolsa “Lili Boulanger³⁸” apenas porque se afastou de meu estilo...! Esse boato corre com insistência em toda a parte. Como se você tivesse escrito em meu estilo! E todos os meus alunos e amigos sabem que eu não me preocupo com o estilo de meus alunos. A única coisa que desejo é que vocês consigam um estilo pessoal, seja que for sua tendência e orientação. Finalmente, cada um deve desenvolver-se de acordo com sua própria personalidade. É isso a lei suprema de todo o meu trabalho pedagógico. Mas não há jeito. Aquela gente não quer saber. Querem divulgar boatos e destruir. É isso sua única preocupação. Mas não se deve esquecer, entretanto, que aquela gente nem sabe o que é estilo (KOELLREUTTER, 1948, ACS).

Santoro soube por meio da jornalista Zora Braga acerca do II Congresso de Compositores e Críticos de Praga, que ocorreria na última semana de maio de 1948. O tema lhe chamou a atenção: “*Où va la musique?*”. Os assuntos a serem discutidos giravam em torno dos problemas da criação musical contemporânea e da crítica musical e abordavam:

1. Estrutura e expressão da música atual/música clássica e popular [*grande musique et musique populaire*]
2. O papel das tradições nacionais no desenvolvimento da música
3. Função social da música clássica e popular
4. O método da crítica musical contemporânea
5. A formação dos críticos musicais; música, instrumento de paz e compreensão entre os povos (MENDES, 1999, p. 24).

Santoro preparou uma conferência baseada nas discussões com Koellreutter, entretanto, a postura estética predominante no congresso era oposta à dele; naquele momento, Santoro tinha objeções quanto ao dodecafonia, mas com uma certa esperança na técnica, seguindo, assim, na linha do universalismo, vislumbrando um conteúdo marxista. Santoro foi o primeiro compositor brasileiro a adotar a técnica dodecafônica e também o primeiro a deixá-la, após o congresso, quando passou a buscar uma linguagem mais simples e acessível, seguindo a

³⁸ O júri do prêmio “Lili Boulanger” era formado por Nadia Boulanger, Strawinsky, Copland, Koussevitzky, Piston (VIEIRA, 2013, p. 50).

tendência do realismo socialista, que partiu de uma ideia de Stalin de “combinação entre o nacionalismo russo e o socialismo internacionalista”, ou “nacional da forma e socialista do conteúdo”, conforme exposto por Contier (MENDES, 1999, p. 57).

O II Congresso de Compositores e Críticos de Praga impactou de forma significativa a orientação estética de Santoro. O evento organizado por Shaporin³⁹ e que contou com a participação de Andrei Zhdanov⁴⁰, representando o Comitê Central do Partido Comunista Soviético, além de musicólogos como Zofia Lissa e Dénes Bartha, e compositores como Alois Haba, Hans Eisler, Stepanek, Grażyna Bacewicz, foi uma oportunidade para Santoro entrar em contato com o “realismo socialista” – “termo cunhado por I. M. Gronski, diretor do jornal *Izvestia*, em maio de 1932, como uma faceta cultural paralela ao I Plano Quinquenal, lançado nesse mesmo ano. Por ocasião do 1º Congresso de Escritores Soviéticos em 1934, a expressão foi alçada, por Andrei Zhdanov” (BUSCACIO; BUARQUE, 2017, p. 153). O Congresso forneceu algumas orientações:

- os compositores devem fugir do subjetivismo e expressar os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares;
- os compositores devem aderir à cultura nacional de seus países e defendê-la de falsas tendências cosmopolitas;
- os compositores devem aplicar-se especialmente à música vocal (óperas, oratórios, cantatas, canções, etc);
- os compositores, críticos e musicólogos devem trabalhar prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas (NEVES, 1981, p. 119).

Em discurso pronunciado por Zhdanov, em nome do Comitê Central do Partido Comunista da URSS, publicado postumamente (sua morte ocorreu em setembro de 1948) em *Problemas – Revista Mensal e Cultura Política n.º. 21 – Outubro de 1949* – Zhdanov (2015, p. 105-106) criticou o trabalho de Shostakovich, Prokofiev e Khatchaturian, que estariam exercendo liderança dentro da União dos Compositores, no sentido de estimular o formalismo na música:

E realmente estamos enfrentando uma luta muito aguda, se bem que aparentemente oculta, entre duas tendências na música soviética: uma representa o princípio são e progressista na música soviética, fundamentado no reconhecimento do enorme papel que exerce a herança clássica e, em particular, que exercem as tradições da escola musical russa, combinadas com o conteúdo de elevadas ideias na música, sua veracidade e realismo, profunda e organicamente vinculados com o povo e sua música e canções – tudo isto entroncado e a um alto grau de técnica profissional. A outra tendência é a do formalismo, que é estranha à arte soviética e que se destaca, sob o pretexto de parecer moderna, pelo repúdio da herança clássica, pelo desdém para com a música popular, pela subestimação do povo, preferindo satisfazer emoções

³⁹ Shaporin foi um compositor ucraniano alinhado ao realismo socialista.

⁴⁰ Zhdanov ou Jdanov são versões usadas para designar o nome de origem russa, cuja escrita é Жданов. Andrei Zhdanov foi um propagandista soviético e ideologista cultural que trabalhou na promoção do stalinismo.

terrivelmente individualistas de um grupo reduzido de estetas seletos. Esta última tendência substitui uma música natural e formosamente humana por uma música falsa, vulgar e com frequência, simplesmente patológica. Ao mesmo tempo é típico dessa última tendência evitar os ataques de frente, preferindo esconder sua atividade revisionista sob a máscara de aparente acordo com os princípios fundamentais do realismo socialista. Tais métodos de “contrabando”, evidentemente, não são novos. Temos na história abundantes exemplos de revisionismo sob o aspecto de aparente acordo com os princípios fundamentais dos ensinamentos que se pretende revisar. O mais necessário então é expor a verdadeira essência dessa outra tendência e o dano que está causando ao desenvolvimento da música soviética (ZHDANOV, 2015, p. 107).

A tendência formalista era considerada antipopular, por não conter aspectos oriundos do povo e de sua arte. A citação de Glinka era utilizada com frequência pelos seguidores do realismo socialista: “A música, cria-a o povo, e nós, os artistas, somente arranjamos” (ZHDANOV, 2015, p. 108). O patriotismo era estimulado e o internacionalismo existiria como forma de divulgar a arte nacional – que não seria copiada de modelos internacionais – e se constituiria em respeito à cultura de outros povos (ZHDANOV, 2015, p. 110-111).

Com relação à busca pela inovação da arte, Zhdanov considerava que esta não deveria ser um fim em si mesma e que deveria haver “a meta exata e nova que se pretende alcançar. Sem isto a palavra *inovação* só pode significar uma coisa, isto é, a inovação dos fundamentos da música. [...] A inovação está muito longe de coincidir sempre com o progresso” (ZHDANOV, 2015, p. 111). Havia também o combate às velhas formas burguesas de manifestação da arte, portanto, os compositores deveriam desenvolver, além do ouvido musical, o político também (ZHDANOV, 2015, p. 117); não se trata de um repúdio à herança cultural, mas de uma seleção dentre todas as nações e de todos os tempos de “tudo quanto possa inspirar a massa trabalhadora da sociedade soviética para as grandes realizações no trabalho, na ciência e na cultura” (ZHDANOV, 2015, p. 117), para que a arte tenha um largo alcance de público:

O povo aprecia o valor de uma composição musical na medida em que reflete o espírito de nosso tempo, o espírito de nosso povo, e no que tem de acessível às grandes massas. [...] A composição musical é tanto mais o trabalho de um gênio, quanto mais intenso e profundo seja seu conteúdo, quanto maior domínio técnico denote, e maior número de pessoas atinja, e um maior número de pessoas seja capaz de inspirá-la. Nem tudo que é acessível é trabalho de gênios, mas todo trabalho realmente de gênio é acessível, e é tanto mais um trabalho de gênio quanto mais acessível é às massas do povo (ZHDANOV, 2015, p. 113).

Havia um tratamento dialético entre a tradição burguesa e o novo revolucionário, para que fosse possível realizar sínteses relativas às decisões concernentes à estética musical. Fischer (1981 *apud* GOMES, 2007, p. 26) criticava o doutrinário presente em um método artístico, apontando-o como uma limitação, que “afasta-se na tarefa de conseguir uma síntese dos resultados obtidos em milhares de anos de desenvolvimento humano”, interferindo no

surgimento novas formas e conteúdo. A falta de liberdade quanto às escolhas relativas ao estilo em arte ocorreu sob o poder de Stalin; Lênin, ao contrário, não considerava a liberdade como algo referente a valores burgueses, mesmo quando traídas por uma constituição que aponta “igualdade perante a lei”. O realismo socialista era, portanto, um caminho delineado pela visão autoritária de Stalin.

Seguindo as diretrizes do partido comunista, Lissa, representante da delegação polonesa no II Congresso de Compositores e Críticos de Praga, expôs as funções sociais da música artística e popular, diferenciando a primeira da segunda. Segundo a musicóloga, a música artística é intelectual; envolve processos mentais complexos; traduz-se em grandes formas e meios técnicos complicados; é executada por músicos especialistas e escutada na maior parte por entendedores; feita em grandes centros urbanos e performada em salas de concertos, teatros; constitui-se de uma categoria de conhecimento estético; pertencente à tradição escrita. A “outra”⁴¹ é vulgar e emocional; fácil de entender; feita em formas simples e meios técnicos modestos; executada por amadores e escutada por todos; produzida na periferia e interior do país; reflete as formas sociais e os estados primitivos de organização humana; oriunda de tradição oral. A música artística servia, portanto, para manter o *status quo*, satisfazendo as necessidades e o poder das elites. Por outro lado, havia camadas iletradas musicalmente e o processo educativo não poderia ocorrer por meio de obras musicais complicadas, nesse sentido, a música popular teria uma função social e pedagógica para a etapa de evolução e transformação para a nova sociedade, até que houvesse uma liquidação das fronteiras entre artístico e popular, no processo evolutivo da nova sociedade. Lissa defendia que “a solução desses deveres sociais repousa exclusivamente nas mãos dos compositores, que compreendem a ordem da evolução histórica das classes e cultura. Nosso dever com relação aos nossos outros teóricos e críticos é torná-los conscientes dessas questões” (LISSA, sem data, p. 7, ACS)⁴².

Dénes Bartha (sem data, ACS) ressaltou a importância de Bartók e Kodály como compositores que deram um passo decisivo fora do impressionismo, não por utilizarem melodias húngaras, mas pelo uso da língua materna, no espírito do canto popular. Esses compositores eram, ainda, uma alternativa contemporânea à música abstrata, intelectualista e cosmopolita da Segunda Escola de Viena. Bartha destacou que:

⁴¹ No artigo *Les fonctions sociales de la musique artistique et populaire*, de Zofia Lissa (1948), a musicóloga se referia à música popular como sendo a “outra”, o que pode gerar uma interpretação que desvaloriza o gênero musical a que se referia.

⁴² Original: La solution de ces devoirs sociaux repose exclusivement entre les mains des compositeurs. Entre les mains des compositeurs qui comprennent l'ordre de l'évolution historique des classes et de cultures. Notre devoir à nous autres théoriciens et critiques est les rendre conscientes de ces questions.

[...] não é o emprego de melodia nacional, qualquer que seja a beleza e o valor, não é a tintura superficial folclórica que fará os músicos contemporâneos saírem da crise atual dos maneirismos estilísticos, mas o retorno aos princípios da arte popular, seu sentimento de responsabilidade social, seu sentimento de comunidade de toda música nacional autêntica (BARTHA, sem data, p. 4, ACS).⁴³

Kodaly assumiu o compromisso de uma música para todos e estabeleceu uma pedagogia antiindividualista, que democratizava a cultura, de forma que as diferenças de classe e de nível educacional seriam homogeneizadas. Com relação a Bartók, é importante ressaltar que, apesar de ter sido um exemplo de como os compositores poderiam se expressar utilizando-se de uma linguagem popular, privilegiou a soberania dos magiares na construção da identidade nacional húngara, em detrimento das diversas etnias existentes no país; registrou canções com o receio de que pudessem ser “destruídas” pelos marginalizados ciganos, que costumavam alterar e mesclar melodias. Dessa forma, do ponto de vista ideológico, o tratamento desigual entre etnias, classes sociais e localização espacial sociológica (urbano e rural) resultaria em uma arte cuja representatividade estaria desequilibrada e, portanto, não condizente com as ideias comunistas de homogeneidade social.

Após o congresso, Santoro escreveu o artigo *Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga* (SANTORO, 1948, ACS), que – com o apoio de Koellreutter – foi publicado na revista *Fundamentos* (agosto de 1948) e na revista *Música-Viva*. Os participantes do congresso ficaram encarregados de difundir as ideias e sugestões acerca da música sob a influência do realismo socialista e foi com esse intuito que Santoro publicou o artigo (MENDES, 1999, p. 39), que expunha os pontos principais da discussão sobre os meios musicais empregados para se obter uma música acessível e engajada politicamente. Com relação à conferência de Alan Bush, Santoro comentou:

Esta conferência foi um dos pontos altos do Congresso. Não estou porem de acordo com as proposições que ele formulou como conclusão à sua exposição de motivos. Propõe ele a criação de uma obra de arte sem preconceito de unidade temática e sim a pluralidade de temas e tons ligados entre si por certos pontos de contacto técnicos. A isto, objetei que havia um grande perigo para a unidade formal da obra em si, ao que ele confessou-me que suas experiências estavam muito no começo. Enfim o lado positivo de sua análise foi apontar a importância do impasse que se encontra “toda arte burguesa”, impasse que não é nada mais que o reflexo da decadência em que se acha ainda esta classe dominante (SANTORO, 1948, p. 1, ACS).

⁴³ Original: [...] ce n'est pas l'emploi d'air nationaux, quelle que soit leur beauté et leur valeur, ce n'est pas la teinture superficielle folklorique, qui sortiront le musicien contemporain de la crise actuelle des styles maniérés, mais le retour aux principes de l'art populaire, su sentiment de la responsabilité sociale, su sentiment de la communauté de toute musique nationale authentique.

Santoro frisou que não seria possível construir uma sociedade nova – e uma arte que a representasse – partindo-se da arte burguesa decadente; era necessário voltar-se à cultura popular, às raízes do povo e às tradições nacionais. “[...] nada se constrói sem tradição. E arte desligada do real, portanto, de seu conteúdo humano, das tradições de seu povo e para seu povo, não é arte é mero divertimento pessoal sem lugar na ordem das coisas na comunidade social” (SANTORO, 1948, p. 5, ACS). A música deveria refletir os anseios da classe revolucionária, transmitindo um conteúdo positivo. Ainda no mesmo artigo, Santoro reforçou:

Sejamos consequentes com nossos ideais na nossa arte, e não tenhamos receio de proclamar que não é do alto da torre de marfim que falamos ao povo, é participando de suas lutas que poderemos refletir em nossa arte um conteúdo verdadeiramente democrático e progressista, na defesa dos justos ideais de desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz e da verdadeira nacionalidade (SANTORO, 1948, p. 7, ACS).

Apelo daqui ao nosso povo, que reaja na defesa da nossa cultura popular, para que ela não seja despedaçada pelo novo inimigo da humanidade: o fascismo disfarçado, o imperialismo norte americano. Só será universal a arte que estiver ligada à tradição e ao povo, porque os povos compreendem-se melhor quando ligados pelas suas manifestações livres e espontâneas, traduzidas na sua simplicidade, numa manifestação de arte, que os une ao mesmo sentimento de coletivismo e alevantamento pelo progresso, pela paz e bem estar de seu semelhante (SANTORO, 1948, p. 9, ACS).

Conforme explicado por Kater (2001, p. 100), Santoro substituiu “a estética do ‘novo’ pela do ‘povo’”, assunto que foi bastante discutido em cartas entre Santoro e Koellreutter, em que Santoro associava o “novo” à decadência burguesa; Koellreutter, por outro lado, defendia que o problema não eram os meios técnicos, mas o conteúdo, tendo escrito a Santoro em 12 de julho de 1948:

Mas, porque estar “a priori” contra tudo que a música burguesa gerou de novo em matéria de “técnica”, contra a música em quartos-de-tom, contra a técnica dos 12 sons, contra o assim-chamado atonalismo? “O problema não é um problema técnico e sim um problema de conteúdo”, escreve você. E é isso mesmo. Não compreendo por isso, o que tem o fato de Haba escrever em quartos-de-tom com o conteúdo “místico e antropológico” (segundo suas palavras) de sua arte. Compreendo que se combate o conteúdo “místico e antropológico”, a concepção de arte, a atitude estética; mas não compreendo porque se combate “a priori” os quartos-de-tom. [...] Você escreve: “O conteúdo mórbido e pessimista que contém em sua maioria as obras atonais, é negativo...” Devia grifar “em sua maioria”. É o problema do conteúdo. Não são absolutamente mórbidos e pessimistas por serem atonais ou por serem escritas na técnica dos 12 sons. [...] E você escreve que a nova música não deve se ligar à música que exprime a decadência de uma classe. Compreendo. Mas por que, então, ligar-se a Wagner ou Tchaikovsky? [...] Acho que seu trabalho é de uma importância fundamental para a evolução da música brasileira. Mas, não posso deixar, como seu antigo mestre, sentir a apreensão que sente o pai pelo filho quando este se encontrar em perigo, mesmo quando se trata de uma causa justa... Mas, é claro, você não deve recuar. Os problemas serão muitos e a luta será grande. Já lhe escrevi uma vez sobre isso. Estou ansioso para conhecer seus últimos e futuros trabalhos (KOELLREUTTER, 1948, ACS).

A relação entre forma, conteúdo e técnica composicional havia sido exposta alguns dias antes por Koellreutter em carta escrita em 10 de julho de 1948. Koellreutter procurava se inteirar dos debates ocorridos no congresso de Praga e questionou algumas das restrições propostas naquele evento:

A “técnica” é apenas um meio, mas nunca um fim e tampouco um característico. Na Faculdade Nacional de Filosofia mostrei, em público, a possibilidade de compor rigorosamente na técnica dos 12 sons uma peça em Dó-maior. Imagine, então, quando a gente não compõe “rigorosamente” como nós todos e, aliás, a maioria dos atonalistas atuais! As possibilidades são enormes. Acho que não devemos discutir a “técnica”, mas o “conteúdo”. [...]

Também, é necessário compreender – pelo menos um músico devia entender isso – que o assim chamado “atonalismo” não existe. É apenas uma classificação utilizada contra a música que “oficialmente” não convém. O cromatismo diatônico, sim, existe. Esse é uma realidade em Schoenberg, em Prokofieff, em Shostakovich, em Hindemith, isto é, na linguagem musical de nosso tempo. Mas também isso não tem nada com o conteúdo; pois, pode-se escrever música formalista e burguesa em Dó-maior ou nos modos gregorianos da mesma maneira como na técnica dos doze sons. E por outro lado, pode-se estar dentro do “Manifesto de Praga” de uma como de outra maneira. Em tudo isso, em toda essa discussão, é necessário separar o conteúdo, a técnica e os elementos formais da obra. O nosso problema é o conteúdo. Um novo conteúdo. Este criará uma nova forma como todos sabemos. [...]

Diga-me, Claudio, porque Shaporin condenou a música em quartos de tom? Escrever em quartos de tom tão pouco implica num determinado estilo. Seria o mesmo, condenar o cromatismo. Não compreendo isso. Gostaria muito de conhecer a argumentação. Vejo no microtonalismo uma ampliação de nosso sistema tonal aplicável a qualquer estilo ou expressão. Também aqui parece-me haver uma confusão entre conteúdo e forma. [...]

É bom debater os problemas que preocupam a gente, quando as duas partes são bastante honestas e realmente interessadas na solução do problema em prol de uma determinada causa. Aliás, uma coisa bem rara... (KOELLREUTTER, 1948, ACS).

O microtonalismo combatido por Shaporin está presente na cultura popular de muitos países e isso foi ignorado em seu discurso. Neves aponta que o nacionalismo no Brasil poderia ter sido amplamente explorado dentro de um experimentalismo vanguardista, caso os compositores não tivessem ficado limitados à temática melódica e rítmica e tivessem utilizado:

[...] das oscilações tonais não temperadas, do pensamento improvisatório, dos processos polirrítmicos, das estruturas polifônicas empíricas – com heterofonia – dos encadeamentos harmônicos não convencionais, dos recursos tímbricos e interpretativos de que o folclore brasileiro é tão rico (NEVES, 1981, p. 193).

Santoro criticou o nacionalismo burguês na utilização de material popular e folclórico como fonte de exotismo e de exploração individual, sem uma contribuição para o engrandecimento de uma comunidade; o nacionalismo que Santoro almejava se diferenciaria pelo conteúdo (KATER, 2001, p. 96). O compositor estaria ao lado do povo em sua luta, próximo de sua linguagem; a arte abstrata, formalista e burguesa seria, portanto, inadequada.

No período em que viveu em Paris, Santoro teve a oportunidade de estar em contato com a vanguarda da cidade, especialmente ao assistir os concertos do *Club d'Essai*, da Rádio

Francesa RDF, que irradiou obras do compositor de música concreta Pierre Schaeffer, como *Étude pour chemin de fer*, em 1948 (VIEIRA, 2013, p. 62). Em carta escrita a Curt Lange, em 8 de maio de 1948, Santoro descreveu o ambiente musical parisiense:

Tenho assistido aos concertos do “Club d’Essai” uma realização da Radio muito interessante onde se toca as obras dos jovens e depois se discute, uns metendo o pau e outros defendendo. Toca-se de tudo... As opiniões é que me decepcionaram um pouco porque sendo musicistas de nome que vão lá para discutir dizem muita bobagem sobre os problemas da música contemporânea. No geral a reação às obras dodecafônicas é enorme... Assisti por exemplo Roland Manuel dizer cada besteira sobre a técnica dos 12 sons que mostra uma ignorância não permitida nos dias de hoje. Pode-se não gostar mas deve-se saber porque... Enfim o movimento é intenso e interessante. Tenho ido ao Theatro e assistido os grandes clássicos e também os modernos. Os concertos tirando os promovidos pela orquestra da Radio são muito rotineiros tocando Beethoven e Wagner até enjoar... Os concertos do Triptyque é que no geral são interessantes (SANTORO, 1948 *apud* VIEIRA, 2013, p. 63).

Apesar de estar em contato com a vanguarda parisiense e de receber orientação de Nadia Boulanger, a crise com relação à forma e conteúdo esteve no foco e um rumo novo para a sua linguagem composicional surgiu após a participação no Congresso de Praga. O realismo socialista se apresentou como uma alternativa para resolver, pelo menos naquele momento, os conflitos entre conteúdo ideológico e estética musical.

Mendes (2009) expôs a forma como o realismo socialista foi utilizado na música dos compositores que seguiram essa tendência; Boris Asafiev, musicólogo russo, definiu “Intonzia” e “Sinfonismo” como recursos para se ilustrar referências não-musicais; Danilewski, musicólogo russo, explicou que o “sinfonismo” era um método de criação sinfônica em que seria possível inserir dramaticidade na formação de imagens que constituiriam um todo orgânico, cujo conflito dramático ocorreria pelas mudanças de estados (*equilíbrio-ruptura-restauração*); Asafiev estabeleceu que “[...] a essência do *sinfonismo* está no acréscimo constante de um elemento qualitativo de equilíbrio, de novidade, e não na mera corroboração de um estado de equilíbrio já experimentado” (MENDES, 2009, p. 73); o *sinfonismo* possibilitaria “uma comparação subjetiva entre a sequência de ideias musicais (organicamente concebidas) e o fluxo da vida consciente (*stream-of-consciousness*) ao invés de basear-se em regras, esquemas ou planos pré-concebidos” (MENDES, 1999, p. 74). “Assim, concebemos *sinfonismo* como um *fluxo contínuo da consciência musical*, quando nenhum elemento é concebido ou percebido como independente de todo o resto, mas uma entidade integral criativa em movimento emerge através da contemplação intuitiva” (MENDES, 1999, p. 75). A temática, nesse contexto, guardaria conteúdo positivo – Santoro valorizava esse aspecto.

Os conceitos de Asafiev são encontrados nas seguintes obras de Santoro: *Impressões de uma usina de aço*, o balé *A Fábrica*, os oratórios *Ode a Stalingrado* e *Berlim, 13 de agosto*, a

Sinfonia Nº 3, a Sinfonia Nº 7 (“Brasília”). “Enquanto a Sinfonia Brasília está inspirada na construção e inauguração da nova capital, na Terceira sinfonia, de acordo com palavras do compositor, estariam presentes ‘o poder dominador do homem do trabalho’ e os ‘sentimentos coletivos da massa’” (MENDES, 2009, p. 113).

“*Intonazia*” foi traduzido por Santoro como “*intonação*” e se relacionava ao uso de “material temático da música popular e folclórica” (MENDES, 1999, p. 77). A relação metafórica de significação entre som e realidade possui características meméticas. Brown (MENDES, 1999, p. 78) analisou que “a *intonazia musical* resulta quando uma *intonazia* da experiência cotidiana é transmutada em uma frase musical, retendo de sua fonte aquela qualidade, propriedade ou característica responsável pela expressão do significado que estimulará a imaginação e a sensibilidade humana”. Com relação ao conceito de imagem musical, trata-se da “*recriação de fenômenos associados tanto ao mundo objetivo quanto à interioridade psíquica do homem através de um sistema musical lógico*” (MENDES, 1999, p. 80); *imagem* estaria ligada à *teoria do reflexo* de Lênin, que “assentava-se na ideia de que, independentemente de nossa consciência, existiria uma realidade objetiva à qual o sujeito se ligaria através de suas sensações como imagens desta realidade” (MENDES, 1999, p. 80). A música poderia estar associada às imagens que se passam no pensamento e, de forma semelhante, o compositor se apropriaria de uma melodia popular, cujo significado estaria conectado à vida musical.

A adesão de Santoro à nova linguagem do realismo socialista não foi imediata, havia o desafio de usar um conteúdo musical progressista – que iria expor a luta da classe proletária – e que fosse também baseado no folclore; a música deveria ser funcional. Ao regressar ao Brasil, Santoro não conseguiu o cargo de regente assistente da Orquestra Sinfônica Brasileira e tampouco a vaga de professor – prometida por Villa-Lobos, quando estava em Paris – no Conservatório Brasileiro, devido a seu posicionamento ideológico e à sua atitude anti-imperialista, expostos publicamente em entrevistas, artigos etc; muitos colegas tinham medo de ajudá-lo e ficarem prejudicados de alguma forma. Santoro foi morar e trabalhar numa fazenda no interior de São Paulo e não foi um momento muito frutífero para compor; estava pesquisando a música brasileira e buscando a sua forma de escrever na nova linguagem, que contivesse temática popular e folclórica e carácter revolucionário. *Batucada*, para piano solo, foi a única peça de 1948. A ópera inacabada *Zé Brasil*, para teatro de marionetes, baseada em obra de Monteiro Lobato e com libreto de Zora Braga⁴⁴, e o balé *A Fábrica* foram tentativas de explorar

⁴⁴ Zora Braga foi teatróloga, romancista, cronista, colunista e crítica de teatro brasileira; pesquisou o folclore brasileiro; foi casada com Rubem Braga.

o novo universo composicional estabelecido pelo realismo socialista. Com relação ao seu teatro de marionetes *Zé Brasil*, Santoro explicou que “a criação temática sempre tem que ser própria e apenas o caráter deve ser popular, como se fosse um compositor popular, mas que intelectualize a obra” (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, p. 66). Em carta escrita a Louis Sagner⁴⁵, em 21 de dezembro de 1948, Santoro desabafou:

Tenho plantado muito e composto pouco. A crise por que atravesso é terrível e não sei ainda qual será a consequência... Tenho mudado muito e meu Balet “A Fábrica” continua caminhando muito lentamente, porque representa a primeira obra escrita dentro da nova linha. Os temas embora sejam meus são de carácter puramente populares e brasileiros, quanto ao conteúdo, este é expressado principalmente no final porque os dois primeiros quadros são muito dramáticos pela tragédia e brutalidade com que se desenvolve a cena, mas o final representa a vitória do proletariado sobre as forças da reação burguesa, dando aí um ensejo de facilitar a procura de um conteúdo positivo (SANTORO, 1948, ACS).

Com relação às imposições estéticas do realismo socialista, Santoro reconheceu, posteriormente, que poderiam resultar em uma limitação artística e cultural, conforme explicitou em entrevista concedida em 1976, ao professor e compositor Raul do Valle, em Heidelberg, na Alemanha:

É por isso que mal interpretado, hoje principalmente, o pessoal da esquerda quer popularizar a cultura, eles estão rebaixando o nível cultural pra chegar ao nível das massas, ao invés de fazer o contrário: elevar as massas ao nível do pessoal que tem cultura. Isso em muitos países socialistas foi feito erradamente, na minha opinião, porque popularizar a cultura não é rebaixar o nível da cultura e sim divulgar mais, a ponto de que maior número de pessoas chegue a ter esse nível, a ponto de usufruir dessa maravilha que é a cultura. [...] Isso aconteceu em muitos países pseudossocialistas, dar apoio a um rebaixamento da linguagem musical, literária, atingir o maior número através duma transmissão e divulgar um melhor ponto de vista ideológico, que é completamente, no meu ver, falso. Eu acho que arte pode ser panfletária se ela quiser, mas na minha opinião, não deve ser (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 94).

Santoro não compôs músicas especialmente para viola nesse período, entretanto, a viola participou de formação camerística como o *Quarteto N° 2*. As principais obras do período de transição foram a *Sonata N° 3 para violino e piano* e a *Sinfonia N° 3* (“Prêmio Lili Boulanger”, em Boston), *Sonata N° 2 para violoncelo e piano*, *Batucada*, para piano, *Ode a Stalingrado*, *A Fábrica*. A ruptura com o serialismo ocorreu na *Sonata N° 3 para violino e piano*, quando estava em Paris, conforme relatos de Santoro; passou a adotar procedimento utilizado na *Sonata para violino solo* (pré-serial), como “(1) o emprego de adições ou alterações cromáticas por sobre o conteúdo diatônico-modal dos segmentos melódicos; (2) a contínua justaposição e superposição

⁴⁵ Louis Sagner foi um compositor alemão que se naturalizou francês; foi aluno de Honeger, Milhaud, Hindemith, Sachs; foi regente assistente de Hans Eisler, em Berlim.

de fragmentos melódicos construídos a partir do material descrito no item anterior” (MENDES, 2009, p. 89).

2.2 Nacionalismo (1949-1960)

No ano de 1949, Santoro proferiu conferências e fez experimentações no campo composicional. As ideias socialistas aproximaram sua música da estética soviética de Prokofiev e Shostakovich. Enquanto muitos compositores estavam retornando ao nacionalismo, depois de um período de uso da técnica dodecafônica, Santoro, ao contrário, estava descobrindo o uso do material nacional naquele momento. Em carta escrita em 30 de maio de 1949 a Louis Sager, Santoro descreve as dificuldades tidas tanto para incorporar os aspectos do realismo socialista, quanto para ser aceito do ponto de vista ideológico:

Tenho a te dizer que não tenho escrito nada estes últimos tempos. Talvez seja melhor para que possa aos poucos passar todo aquele passado que quero esquecer para o surgimento daquilo que tanto lutamos para conseguir. Sei que é muito penoso para nós esta busca de uma arte que venha acabar com o “dualismo em arte”, forjando na luta com o povo o conteúdo que nos falta para a elaboração do nosso ideal. Talvez seja melhor o que faço, pois espero aos poucos ir criando a arte que sente e precisa o meu povo. [...]

O meio musical está querendo me isolar e me boicota em tudo devido às declarações que fiz ao chegar da Europa. Dizem eles ser eu muito perigoso em querer fazer arte para o povo... Deste modo, não me dão nenhuma possibilidade de aparecer. Uns com receio de perderem seus lugares e dão desculpas... outros negam-se categoricamente (SANTORO, 1949, ACS).

Com relação ao boicote sofrido por Santoro, Vasco Mariz o aconselhou a não anunciar abertamente seus posicionamentos políticos, em correspondência de 14 de março de 1949:

Não quero ser chato, porque tenho ideias absolutamente contrárias a você, mas depois da publicidade que deram à sua mudança estética, por questões políticas, afinal, você não podia ser muito otimista. Eu, que estou em contato permanente com críticos, musicólogos, intérpretes e compositores, senti a reação violenta crescer de todos os lados. Enquanto você era o rapazinho talentoso, todos simpatizavam e lamentavam seu comunismo. Agora você não é apenas um fracassado (pois resolveu fazer descer a arte às massas), mas um indivíduo perigoso que merecia ser trancafiado. Nestes termos vários me escreveram. [...] Já basta a vergonha do Congresso de Praga, em que o Brasil não devia ter figurado.

Como amigo, insisto que tome juízo e se deixe dessas bobagens políticas. [...]

Se fizer o que lhe aconselho, não se arrependerá. E nem por isso seu nome será menor. [...]

Escreva música boa, ao alcance das massas, mas não diga aos quatro ventos que é comunista, etc. [...] Tome juízo e se deixe dessas bobagens políticas. [...] Se não conseguir seguir meu conselho ajuizador e comodista, faça a música que quer, arranje sua execução, mas deixe de assumir esse caráter panfletário e infantil, como está seu artigo na revista que me mandou. Está, destarte, destruindo seu nome e arriscando-se a ir para a cadeia, porque o momento é de reação e você está visado [...].

Procure dar-se bem com gregos e troianos e jamais tome posição: seja independente e a chance para isto você a tem na mão. Que tal lhe parece o Guerra-Peixe como herói indiscutido da nossa música brasileira? (MARIZ, 1949, ACS).

Apesar das dificuldades no meio musical e da crise quanto à nova linguagem composicional – pois encontrava-se ainda em processo de descoberta do novo caminho – Santoro estava convicto de que não encontraria no dodecafonismo os meios para se comunicar com as grandes massas. Em carta a Sagner, de primeiro de dezembro de 1949, Santoro escreveu:

[...] é claro que nosso problema atual é de conteúdo novo e não um problema técnico. Claro que com novo conteúdo o artista poderá se servir dos meios técnicos que achar melhor para se expressar inclusive a técnica dos 12 sons como faz o Nigg. Mas, para mim esta técnica em si não serve para expressar o conteúdo novo, numa linguagem simples, acessível, e que tenha uma relação com a linguagem musical que se expressa o meu povo. Naturalmente que acidentalmente poderei usar alguns dos seus “processos”, mas nunca a “maneira”. O fato é que em geral todos que teem empregado esta técnica teem se servido também da “maneira” da linguagem e até do “não conteúdo” ou conteúdo falso e decadente dos mestres desta escola... Em geral caem num abstracionismo (como eu mesmo caí) que nos leva sempre a pensar naquela celebre frase de Lefebre sobre o abstracionismo “que é como se fosse uma lâmpada a gaz que uma arte não consuma por si próprio”... Ora o que queremos é justamente o contrário uma mensagem que não se consuma por si próprio... Queremos uma arte em que nossa mensagem seja entendida e sentida pelas grandes massas que a inspiraram (SANTORO, 1949, ACS).

Com relação à expressão musical na década de 1950, Brindle (1987) destacou que muitos compositores se encontravam diante de um recomeço:

A nova sonoridade da década de cinquenta não almejou melodias suaves (ainda que concisas), harmonias coerentes ou formas definidas. Na verdade, naquele momento não se sabia ao certo que tipo de sonoridade se buscava, mas, tão somente, o que deveria ser evitado. Os compositores falavam de um “novo início”, de uma “tábula rasa”. Cada elemento da linguagem musical deveria sujeitar-se a um exame e reapreciação antes de integrar-se à nova arte, em torno da qual, objetivou-se a erradicação de qualquer sugestão das linguagens musicais do passado (BRINDLE, 1987 *apud* MENDES, 2009, p. 99).

A volta ao Brasil representou um novo início para Santoro, que estava em busca de uma identidade musical que representasse suas convicções e se conectasse com o povo.

Era um impasse interior, um recomeço de tudo. Tal como se fosse um principiante, um jovem artista à procura de uma “linguagem” adequada à sua vocação. Por isso nessa fase, os seus passos foram tão indecisos, tão fracos, tão titubeantes. Nem parecia o compositor forte, afirmativo, pessoal, daquela magnífica sonata (fase dodecafônica) para violoncelo e piano. De compositor realizado, Cláudio Santoro voltou a ser uma promessa, um talento novo em formação. Uma consciência nacionalista a querer tomar corpo, a procurar suas raízes na terra (BANDEIRA, 1959 *apud* MENDES, 2009, p. 98).

Os debates acerca das escolhas estéticas estiveram presentes entre os compositores brasileiros, especialmente depois que Santoro escreveu o artigo *Problema da Música Contemporânea Brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de*

Praga e concedeu entrevistas tratando do mesmo assunto. Eunice Catunda alertou Santoro sobre o “falso popular” e defendeu a liberdade artística com relação aos meios empregados em uma obra, tendo escrito uma extensa carta-artigo para Santoro, em abril de 1950:

Como toda a técnica, o atonalismo só tem valor por servir a uma necessidade de expressão artística. A dodecafonía resulta do atonalismo. O atonalismo como tal só teve um período muito restrito como atitude estética. Também não foi Schoenberg quem o inventou. Existiu de fato em toda música que não adotou o sistema absolutista da predominância da tônica. A música chinesa é atonal como é a música popular primitiva que permanece viva, funcional, em tantos países, tais como a Hungria, Rússia asiática, etc. É atonal toda a música que escapou de um modo ou de outro à influência da civilização musical ocidental, apesar de se manter ainda viva ao lado da outra, exercendo sua função social de arte mesmo dentro daquela civilização. [...] A dodecafonía não surgiu do nada. É produto do processo dialético da evolução musical, uma emergência de arte musical. Emergência no sentido filosófico do termo. [...]

Todo grande artista é sempre, queira ele ou não, produto de uma tradição popular forte, seja ela uma tradição puramente nacional ou ainda, como no caso da Itália, Inglaterra, Alemanha, de um folclore já internacionalizado, já assimilado pelo mundo todo dada a influência desses países no processo da civilização. Quando o artista tem realmente força expressiva, quando sua sensibilidade e sua necessidade de expressão é verdadeiramente grande, ele exprime sempre o que nele há de profundamente nacional. Assim é que Villa, apesar de educado musicalmente na tradição europeia, de se exprimir com os meios de expressão musical europeus, os únicos que atualmente temos para fazer música civilizada, o Villa faz música essencialmente brasileira. Porque consegue abrigar todos os stravinskismos e impressionismos que não resistem à sua força nacional, força mais poderosa e mais sugestiva que todas as escolas musicais que contribuíram na sua formação como compositor. E não o faz porque tenha a intenção de fazê-lo e sim porque é levado a isso. Só com intenção, nada se faz em música. [...]

A música, se for sincera e humana será automaticamente socializante porque a arte é um fenômeno social e quando deixa de sê-lo deixa de ser arte e passa a ser simples elocubração. A questão, Santoro, é que o artista verdadeiro sempre tem o que dizer. Os que se perdem no formalismo são os impotentes da música, aqueles que se refugiam nas técnicas e nos absolutismos teóricos para disso fazer um deserto de fórmulas, um deserto de humanidade. [...]

Não temos o direito, desde que sejamos conscientes, de decairmos para o falso popular. Esse falso popular feito de fórmulas e de exterioridades que pode tapear as elites granfinas dos concertos, mas que não será jamais ouvido pelo povo, que será o primeiro a negá-lo como produto autêntico. [...]

Não se pode honestamente afirmar que o público repila a música dodecafônica. Este nem chega a ouvi-la. Não está muito cotada no mercado musical mundial. E daí? Isso prova que o público não aceite a música dodecafônica? Não. Prova apenas que muito pouco se tem procurado cultivar o público, elevar o nível cultural do público. E é só. [...]

Você conhece o esforço fantástico despendido pelo nosso “Grupo Música Viva” no sentido de cumprir nosso dever de divulgação musical. Não só no sentido de divulgação de música dodecafônica. [...] Procuramos divulgar tudo o que podemos: Villa, Guarnieri, Santoro, Eunice Catunda, Guerra Peixe, Prokofieff, Shostakovich, sem preconceitos de tipo de música ou de categoria artística.

[...] a preocupação de fazer música popular (confundindo o sentido de popular com a palavra vulgar). Talvez a técnica dodecafônica, devidamente utilizada, nos proporcionasse uma saída. Sendo mais neutra e menos elaborada proporciona maiores probabilidades de se reestruturarem novas formas musicais mais populares no bom sentido, isto é, mais funcionais, onde se vão refletir características mais profundas de expressões musicais nacionais. Tudo depende naturalmente do elemento humano, já que principalmente as músicas folclóricas resultantes da fusão de tradições negro-

européias revelam como já disse algumas características seriais bastante evidentes. [...]

Como você vê, Santoro, não consigo distinguir entre artista e criatura humana. Uma coisa é consequência da outra. Estou convencida também de que o problema da música não é um problema estético. É antes de tudo um problema humano. [...] Essas preocupações excessivas com os problemas puramente estéticos são perigosas. [...] Sejamos, antes de tudo, participantes. E armados desse senso de vida trabalhemos voltados para o futuro acreditando nele, livrando-nos das angústias destrutivas dos ambientes rarefeitos das escolas e seitas; das teses teóricas. Vivamos com os pés na terra, fazendo música humana para criaturas humanas, já que ingressamos numa época essencialmente humanística e bela (CATUNDA, 1950, ACS).

As tensões com relação à “questão do nosso e do novo” (KATER, 2001, p. 39) que se traduziam na discussão entre o uso da música popular e folclórica e o dodecafonismo haviam sido abordadas por Santoro, após o congresso de Praga, e foram amplificadas com a Carta Aberta de Camargo Guarnieri⁴⁶, publicada em novembro de 1950. Esse ensejo contra o dodecafonismo, provocado inicialmente por Santoro e, em seguida, por Guarnieri provocou a desintegração do *Grupo Música Viva*. Guarnieri atacou as “falsas teorias progressistas da música”, considerando-as como “política de degenerescência cultural”, “de destruição do nosso caráter nacional”, e que “o dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, anti-popular, anti-nacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo” (GUARNIERI, 1950 *apud* KATER, 2001, p. 119, p. 120, p. 124). Enquanto Guarnieri contestou o dodecafonismo sob uma perspectiva musical, Santoro foi além, pois, para ele, a estética musical e o comunismo seriam paralelos interligados com a recepção do público, que entenderia uma música cuja linguagem tivesse relação com suas raízes. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri resultou na união entre stalinistas, adversários e dissidentes do *Grupo Música Viva*.

Koellreutter respondeu Camargo Guarnieri em uma Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, escrita em 28 de dezembro de 1950; defendeu a liberdade de expressão na arte, de acordo com a personalidade do compositor e ressaltou que as divergências podem representar um retrocesso no universo de possibilidades artísticas:

Ela [a técnica de composição dodecafônica] não é mais nem menos ‘formalista’, ‘cerebralista’, ‘anti-popular’ que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais. É errôneo, portanto, o conceito de que o Dodecafonismo ‘atribua valor preponderante à forma’ ou ‘despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade’; que ‘lhe arranque o conteúdo emocional’, que ‘lhe desfigure o caráter nacional’ e que possa ‘levar à degenerescência do sentimento nacional’.

[...] O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra. Quando, porém, essa tendência se reduz a uma atitude apenas, leva tanto ao formalismo quanto qualquer outra corrente estética. [...] O nacionalismo exaltado e

⁴⁶ A íntegra da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, de Camargo Guarnieri encontra-se nos anexos de Kater (2001).

exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores procura dar à cultura musical do país, conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens. A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista (KOELLREUTTER, 1951 *apud* KATER, 2001, p. 129-130).

Santoro se posicionou com relação à Carta Aberta de Camargo Guarnieri e com a resposta dada por Koellreutter na Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. Em rascunho do artigo *Em torno da carta de Camargo Guarnieri*⁴⁷, Santoro (1951, ACS) atacou e contra-argumentou ideias relativas à dialética, realismo, dodecafonismo, nacionalismo:

Este é o ponto fundamental [tendências formalistas que causam degenerescência de características nacionais], a essência enfim da carta deste ilustre maestro [Camargo Guarnieri], trazendo, portanto, uma contribuição valiosa para a luta de princípios que travamos em terreno intelectual, luta pela defesa da nossa cultura ameaçada pelos tentáculos de uma poderosa máquina deformadora de caracteres, o imperialismo. Não é à toa que se nos apresentam algumas destas correntes a par de uma linguagem pseudo-dialética, para mascarar as suas verdadeiras intenções – aliando-se a uma capa altamente “progressista”. [...]

Em sua entrevista para o Diário de S. Paulo, em 3/12/1950, o mesmo sr. Koellreutter que é o papa do Dodecafonismo no Brasil, escreve em tom digno da folha que o acolheu: “Não me causou surpresa a carta-aberta da Camargo Guarnieri, que considero um documento de baixo nível intelectual. Essas campanhas são muito frequentes e comuns, e o nacionalismo, inúmeras vezes, já serviu de cartaz para a mediocridade. Aliás é interessante, nesta polêmica, observar como dois elementos se mostram de acordo com o manifesto de Guarnieri: de um lado os medíocres; de outro os “zhdanovianos”. Não quero abordar, entretanto, na minha conferência, o aspecto político de manifesto de Guarnieri, como veículo de ideias reacionárias e anti-culturais, já por demais conhecidas das pessoas que lutam pela liberdade de pensamento e da expressão”.

E ainda mais adiante: “O Dodecafonismo é incapaz de colocar em perigo a música brasileira, podendo, ao contrário, fornecer-lhe elementos de renovação, e abrir-lhe horizontes para uma linguagem própria, característica e atual. Provarei, alias na minha conferência, que a técnica dodecafônica assegura uma liberdade de expressão e contra a liberdade de expressão e contra o progresso que um grupo de intelectuais no mundo inteiro, quer atentar”. Ora, como vemos o tom destas linhas não é nada lisonjeiro para o seu passado de homem progressista, bem pelo contrário. [...]

Há uma falsa aplicação da dialética, aplicação mecanicista e que serve para dar um pseudo tom “rosado” em sua “Carta A”: Por ex: escreve o sr. Koellreutter: “Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética (o que estamos de acordo), mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação, lógica consequência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do modalismo e do tonalismo” (o grifo é meu). Frase muito bem arquitetada não há dúvida, mas, falsa. A própria definição que dá do Dodecafonismo como “... uma técnica de composição criada para estruturação do Atonalismo”... define a razão da existência desta técnica e entra em contradição com a sua própria afirmação de que “garante uma liberdade para fazer musica mesmo de caracter nacional”. Sobre isto já formulei opinião atraz deste mesmo artigo. [...]

Ora, o fato de haver compositores medíocres que se utilizam das “expressões vernáculas” adaptando-as com uma “pobreza estrutural” não justifica o seu ataque a tendência nacionalista, que prefiro chamar de “Realista”. O sr. Koellreutter confunde

⁴⁷ *Em torno da carta de Camargo Guarnieri*, de Santoro, possui duas versões: rascunho em manuscrito e datilografada, não havendo diferenças significativas com relação ao conteúdo; encontram-se no Acervo Claudio Santoro (ACS).

nacionalismo, que prefiro chamar de “Realista”. O sr. Koellreutter confunde nacionalismo com a pesquisa por uma arte realista, isto é; busca por um conteúdo popular salvaguardar características da nossa música. Outro engano do sr. Koellreutter é com a palavra formalista. É exatamente o que o senhor diz mais adiante: “Entende-se por formalismo a conversão da forma artística numa espécie de auto-suficiência. Mas a apreciação desta frase é a seguinte: Quando é que a forma se “converte numa espécie de auto-suficiência?” É exatamente quando abandona a realidade. O que é a realidade em música senão a melodia. É através da melodia que podemos introduzir um conteúdo novo em nossa arte. [...] Quando, porém, abandonamos o elemento melódico que nos dá o povo caímos no formalismo. Ora, não poderíamos nos alertos progressistas abandonar o caminho iniciado ontem pela jovem música brasileira que procura dentro de sua própria realidade nacional, isto é no canto popular, um meio concreto de contorno da sua fisionomia, fisionomia grandiosa, porque caminha para um futuro glorioso pela sua emancipação como paiz independente, livre, para um porvir glorioso do proletariado. É dessa maneira que nós intelectuais podemos ajudar a luta, que como vemos é bem aguda e se trava em todos os campos, pela paz, pelo progresso de nosso povo. Por isso preferimos o campo da luta ao lado do povo, ajudando e marchando com ele, inspirando-se nas suas lutas diárias pela libertação nacional.

É claro que essa nova arte, como nova fase da evolução histórica da música, não pode desenvolver-se a não ser assimilando e utilizando criticamente todo o valioso material que a cultura humana criou através de muitos séculos. Não se trata de em absoluto de “regulamentar” ou “decretar” um determinado estilo ou gênero da arte, mas sim, de orientar e dirigir o artista, como representante de uma coletividade, num sentido construtivo e demonstrar a ele as contradições que se manifestam em sua obra (SANTORO, 1951, ACS).

Em carta escrita em 8 de fevereiro de 1951 a Louis Sagner, Santoro teceu comentários sobre a carta aberta de Camargo Guarnieri:

Naturalmente que a carta do Camargo Guarnieri tem uma série de falhas no terreno filosófico e musical, mas são insignificantes diante do conteúdo e de suas linhas gerais e fundamentais, que é positivo e que nós apoiamos. O Koellreutter, porém, só viu as falhas e não percebeu ou não quis perceber o que de contribuição trazia para nossa luta a ‘Carta Aberta’ deste eminente compositor brasileiro, principalmente em se tratando de pessoa que embora não seja reacionária, não é um ainda, um elemento nosso (SANTORO, 1951 *apud* VIEIRA, 2013, p. 62).

Santoro reforçou o uso crítico do material cultural desenvolvido ao longo da história como forma de se compreender contradições e construir uma arte atual. Essa ideia é também sustentada por Sodré (1968 *apud* GOMES, 2007, p. 26) “Em nenhuma esfera pode haver desenvolvimento que não negue suas formas precedentes de existência”. Essa questão de ruptura, alargamento e continuidade com o passado se fez presente ao longo da história na forma de estilos variados. Koellreutter e Santoro convergiam quanto à ideologia e ambos acreditavam que a música poderia “disseminar sentimentos e ideias” e ambos acreditavam que a arte deveria ser útil e contribuir na consolidação de uma sociedade justa; entretanto, estilisticamente, cada um adotou um caminho distinto: Koellreutter teria representado o alargamento do tonalismo – que resultou no dodecafonia – e a ruptura com as correntes do nacionalismo conservador no Brasil; enquanto Santoro teria continuado ou retomado a tradição tonal existente no Brasil, mas também rompido com a linguagem dodecafônica que ocupava um espaço relevante no cenário

musical do país naquele momento. As questões concernentes ao nacional versus universal foram comentadas pelo ex-aluno de Santoro, Rodolfo Coelho de Souza, em entrevista a Salgado:

Essa é uma pergunta complicada e que cai num ardil preconceituoso, a de que ele teria uma fase nacionalista e outras internacionalistas. Acontece que a primeira fase atonalista e dodecafônica tinham como alvo a cultura brasileira do período, que ele acreditava estar estagnada num academicismo. Não foram obras escritas visando um público internacional, mas o público brasileiro, portanto eram obras que tomavam consciência de uma inserção da cultura brasileira no mundo. As obras da fase chamada de nacionalista, ao contrário, são ditadas por uma influência internacional, uma vez que elas seguem as orientações do partido comunista russo. Mais que isso, elas pretendem alcançar uma linguagem universal porque o comunismo é frontalmente oposto aos ideais nacionalistas, ele se pretende um movimento internacionalista das massas operárias. Portanto é música que visava o povo de qualquer país ocidental. Aliás, um dos momentos de grande sucesso de Santoro foi quando regeu suas sinfonias jdanovistas na União Soviética e foi recebido como “grande artista do povo”. Na fase final ele gostaria de ter se distanciado desses dois rótulos “vanguarda x nacionalismo” para encontrar uma síntese certamente universal, pois não creio que em nenhuma de suas fases ele realmente tivesse se interessado pelo conceito de nacionalismo tal como preconizava a escola de Guarnieri e Mario de Andrade (SALGADO, 2010, p. 100-101).

Em 1950, Santoro compôs *O Canto de Amor e Paz*, que recebeu Medalha de Ouro pelo Movimento da Paz Mundial, em Viena, em 1953. Para Vasco Mariz “é evidente que esse trabalho tem programa político também, mas a lembrança que deixa no ouvinte me pareceu elevada e universal. No dizer de Katchaturian (*apud* MARIZ, 1994, p. 30), essa obra se assemelha a ‘uma grande canção em forma de sinfonia’”. Segundo Mariz: “Foi a primeira obra importante da fase que deixava o dodecafonismo, embora conservasse um contraponto seriado ao lado de longas frases líricas nos solos de violino” (MARIZ, 1994, p. 30).

Santoro mantinha correspondência com músicos e compositores do Brasil e do exterior e tinha o costume de pedir opinião sobre suas obras, gostava de receber as críticas sobre as execuções de suas músicas e, dessa forma, verificar a receptividade do público também. Esse assunto esteve presente em carta de Guerra Peixe a Santoro, em que descreveu suas experiências com relação à escuta de diferentes estilos musicais por parte de pessoas de camadas populares. Em 28 de julho de 1952, Guerra Peixe escreveu a Santoro:

Aliás, eu tenho feito no Recife uns testes com esta gente do povo que vem à minha casa. Tenho feito esta gente ouvir desde música dodecafônica até a nacionalista mais aproximada das formas populares ou popularescas. E o interessante é que, deixando essa gente falar à vontade sobre as músicas ouvidas, o interessante é que a conclusão não é outra senão aquela tão defendida pelos estetas marxistas. Ou seja, essa impressão de pessimismo, desânimo, infelicidade, etc, tudo coincide com a música “moderna”, especialmente estrangeira, sobrevivendo daí um certo estado de submissão. Enquanto que ao ouvir música de caráter nacional, mais clara em sua forma e mais otimista em seu conteúdo, é evidente a alegria que causa à negrada xandoseira que a escuta. Já fiz até experiências fazendo esta gente procurar relações entre o que ouve em discos e os seus elementos folclóricos. E quando existe, de fato, estes elementos

na música, o pessoal o reconhece sem maior dificuldade. Note, neste caso não é necessário a música ser trabalho falsamente erudito, descambando para o populearesco (GUERRA-PEIXE, 1952, ACS).

A linguagem da fase nacionalista de Santoro teve influências do neoclassicismo de Hindemith, Bartók, Stravinsky; do realismo socialista de Shostakovich e Prokofiev; da realização musical de elementos da música brasileira presentes em Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Santoro teria sugerido dois momentos em sua fase nacionalista, o primeiro, que iria até meados da década de 1950, estaria voltado à incorporação do idioma brasileiro e, o segundo, numa ótica de universalidade, à transfiguração pessoal além dos limites nacionais (MENDES, 2009, p. 100). Esse segundo momento foi ao encontro do que Mário de Andrade (1963 *apud* NEVES, 1981, p. 82) acreditava: “Não há dúvida que o folclore, útil um tempo como bandeira de combate, útil toda a vida como elemento de estudo e experiência, tem de ser superado como base de criação”. Com relação ao segundo momento, Santoro escreveu a Curt Lange, em 1956:

Compuz antes de vir para o Rio, uma nova Sonata para piano solo que os amigos pianistas consideram uma obra de importância no terreno da sonata brasileira por se colocar num plano internacional apesar das características nacionais da obra sem cair nas eternas danças...Creio também que consegui nesta obra alguma coisa nova neste sentido bem como o Quarteto N. 4 que também terminei pouco antes da Sonata. Nestas duas obras como já na Sinfonia N. 5 começo uma nova fase em que os elementos nacionais deixam de ser intencionais para passar a uma transfiguração não somente pessoal como também de plano superior e que se possa dizer isto é uma Sonata, que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporânea, mas deve ser de autor brasileiro. Esta penetração da essência das nossas características de povo que se cristaliza como cultura própria, creio é o ponto importante para nós creadores e que devemos passar desta fase que foi necessária de pesquisa para entrarmos no plano das idéias e do pensamento creador mais profundo (LANGE, 1956 *apud* MENDES, 2009, p. 100).

Santoro tinha como objetivo utilizar o folclore não como fonte de exotismo – os compositores do período romântico assim o faziam – mas como uma linguagem absorvida, em que poderia se expressar da mesma maneira que o idioma materno é usado. Em correspondência a Szenkar⁴⁸, em 1955, Santoro (1955 *apud* MENDES, 2009, p. 106) contou: “Hoje sigo uma orientação que tem por base a nossa música folclórica, mas sem copiar o folclore e sem utilizá-lo de maneira direta, mas, talvez, a maneira como Bela Bartók tão bem soube utilizar o material sonoro de seu paiz natal”.

Santoro utilizou uma técnica de harmonização que Hindemith denominou de “*Two-voice framework*”, trata-se de uma moldura espacial (*spatial frame*) constituída pelas vozes extremas do baixo e do agudo; as vozes centrais teriam pouca influência no quadro tonal

⁴⁸ Eugen Szenkar foi um maestro húngaro-alemão que regeu a Orquestra Sinfônica Brasileira entre 1940 e 1948; veio ao Brasil fugindo da perseguição aos judeus e retornou à Alemanha após a II Guerra Mundial; foi aluno de Dohnanyi; foi diretor da *Volksoper* de Berlim e da Ópera de Colônia.

(MENDES, 2009, p. 132-133). Bartók explorou o modalismo e utilizou-o como forma de ampliar o cromatismo pela polimodalidade e pelo cromatismo polimodal; na primeira, a superposição de diferentes modos mantém as características de cada um deles, no segundo, as notas resultantes da fusão de modos aparecem distribuídas na textura, o que desvirtua as qualidades de cada modo (MENDES, 2009, p. 129). Mendes mostrou como Santoro fez uso do cromatismo polimodal com a presença de dez notas da escala cromática, a partir da junção das escalas dórica e lídia no início da *Sinfonia Nº 7* (Brasília); além da associação à técnica bartokiana de uso do cromatismo pela polimodalidade, e à dissociação contrapontística das vozes do meio que diferenciam camadas sonoras – recurso empregado pelos neoclassicistas. A sinfonia em homenagem à Brasília possui semelhanças com a *Sinfonia Nº 7* (Leningrado), de Shostakovich, no que se refere ao uso de oitavas dobradas e intervalos amplos e abertos, que criariam uma alusão à amplidão dos territórios de seus respectivos países. Com relação à *Sinfonia Brasília*, Santoro revelou que:

[...] devem ser interpretados [os elementos folclóricos do Scherzo da Sinfonia Brasília] no sentido de um Bartók, quer dizer, não como uma aceitação direta ou cópia, porém como uma redução construída sobre substâncias melódicas básicas e sons que o compositor trabalha, na sua arte nova e pessoal, como pedra angular, indo deste modo, muito além dos limites nacionais (SANTORO, 1964 *apud* MENDES, 2009, p. 106).

Em busca de um desprendimento da harmonia funcional, Santoro passou a usar com mais frequência o paralelismo; os acordes eram resultado da movimentação da linha do acompanhamento, mas, afastados da ordem funcional, geravam instabilidade e criavam uma atmosfera inusitada para a melodia (MENDES, 2009, p. 130). O neotonalismo de Santoro ocorreu, portanto, pelo cromatismo polimodal, harmonização livre de melodias modais, intercâmbio modal, cromatismo pela polimodalidade; o uso de alguns desses recursos geram uma “tonalidade obscurecida”, conceito de Brindle (1966 *apud* MENDES, 2009, p. 28) que se refere a “fragmentos musicais redutíveis em escalas tonais ou modais, em alguns casos, com o auxílio de uma única nota cromática auxiliar”. Com relação ao uso da música popular brasileira, verificam-se características que eram correntes, como síncopes, frases descendentes, modalismo, linhas cantáveis e que se movimentavam por grau conjunto e cromatismo (SOUZA, 2003, p. 217).

Na década de 1950, o trabalho em rádios, no Rio de Janeiro, possibilitou que Santoro tivesse contato com músicos de gêneros populares da música brasileira e isso influenciou a sua obra. Algumas peças dessa época, como as *Canções de Amor*, possuem características encontradas na bossa-nova: acordes de 7^a, 9^a, 11^a. e 13^a. que causariam tensão, e, no final,

provocam repouso e estabilidade; dissonâncias nem sempre resolvidas; harmonia ampliada pelo uso de dominantes secundárias, empréstimos modais ou substituições de dominantes, acordes que criam um efeito modal (SALGADO, 2010, p. 84). Tom Jobim (1989 *apud* SALGADO, 2010, p. 93) descreveu o ambiente político da Rádio Clube Brasil e reconheceu o talento criativo de Santoro:⁴⁹

Me lembro do Maestro Claudio Santoro num tempo em que ele era diretor musical da Rádio Clube do Brasil, na av. Rio Branco, no Cineac Trianon. Alceu Bochino era o regente da orquestra e eu era o pianista. Dias Gomes era o diretor geral. A rádio vivia cheia de polícia que vigiava os esquerdistas, que éramos nós, os artistas. Claudio compunha seus trabalhos sinfônicos onde já revelava o enorme talento e a grande prática de orquestra. Santoro, Edino Krieger, Guerra Peixe e eu havíamos estudado com Koellreutter, um doce alemão que inaugurou o atonalismo dodecafônico no Brasil. Mais tarde, Claudio foi para a Universidade de Brasília. Depois, destituído por motivos políticos, foi para a Alemanha onde viveu muitos anos, mas voltou e até recentemente era o maestro titular da Sinfônica de Brasília. Noutro dia, em São Paulo, ele me confidenciou que o Villa-Lobos havia dito que nós, Claudio e eu, éramos os seus herdeiros e que ele fazia muita fé na gente. (...) (JOBIM, 1989 *apud* SALGADO, 2010, p. 93).

Segundo Rodolfo Coelho de Souza (SALGADO, 2010, p. 100), os *Prelúdios para piano* e as *Canções de Amor* são músicas “em que ele tenta flertar com o popular e incorpora uma harmonização de influências elegantemente francesa. Curiosamente foi a mesma receita que gerou a bossa-nova e por isso ele tinha uma certa amargura de não se reconhecer a influência que ele teve sobre Tom Jobim”; Santoro teria sido, portanto, o precursor do movimento da bossa-nova e, juntamente com Villa-Lobos, teriam aberto os caminhos para que Jobim desenvolvesse sua linguagem dentro da bossa.

O boicote que Santoro sentia desde a década de 1940, devido à sua postura ideológica, perdurou e impactou diretamente suas possibilidades de trabalho na década de 1950. Por conta disso, em 1953, mudou-se para São Paulo, que era o centro da indústria cinematográfica, a fim de trabalhar em trilhas sonoras de filmes. Santoro havia sido demitido da Rádio Clube do Brasil, depois de retornar da União Soviética, onde participou do Congresso da Paz, em Moscou, em junho daquele ano. Em carta escrita em 3 de março de 1954, a Louis Sager, Santoro relatou:

Continuo sendo boicotado nos outros setores e nem sou convidado para reger programas de orquestra nem apresentam minhas obras nem consigo arranjar contrato em Rádio. Tenho uns convites de países Democráticos para reger concertos e fazer conferências sobre o nosso folclore, mas como você sabe tenho 3 filhos e dois estão na escola não tendo meios para deixá-los tornando-se muito complicado uma viagem. Mas em último caso terei que aceitar este recurso por não me manter aqui em meu país (SANTORO, 1954, ACS).

⁴⁹ Texto presente no LP Claudio Santoro – *Prelúdios e Canções de Amor*, de Gilson Peranzetta (1989 *apud* SALGADO, 2010, p. 93).

Apesar de todas as dificuldades, a década de 1950 foi marcada por várias condecorações, como o “Prêmio Internacional da Paz”, pela obra *Canto de Amor e Paz*, em 1951; a “Medalha de Ouro da Associação de Críticos de Cinema”, em 1954, no Rio de Janeiro, e prêmios pelas partituras dos filmes *A Estrada* e *Agulha no Palheiro*; em 1959, *Recitativo e variações* foi premiada no “Concurso Nacional” promovido pela “Comissão Estadual de Música de São Paulo”; em 1960, a *Sinfonia Nº 7* recebeu o 1º. Lugar no “Concurso Nacional” instituído pelo Ministério da Educação e Cultura, para comemorar a Fundação de Brasília.

Além das premiações, Santoro teve a oportunidade de realizar muitas viagens, reger orquestras renomadas, ter a sua obra tocada no Brasil e no exterior, assinar contratos com importantes editoras de música. Sua *Sinfonia Nº 3* foi executada sob a batuta de Eleazar de Carvalho, no Festival Berkshire de Boston, em 1951, ano em que assumiu a direção da Rádio Clube do Brasil, a convite de Dias Gomes. Em 1954, regeu várias orquestras em países soviéticos; em 1956, regeu a *Sinfonia Nº 4*, em Moscou e foi convidado a exercer a função de diretor musical da Rádio Ministério da Educação. No ano seguinte, fundou a Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação e participou do II Congresso de Compositores em Moscou, onde regeu sua *Sinfonia Nº 5*, que também dirigiu com muito sucesso no 1º. Festival de Música Brasileira, em Sofia. Apaixonou-se por sua tradutora Lia (casada com um funcionário da KGB), mas foi convidado a se retirar da União Soviética e foi para Paris, onde compôs as *Canções de Amor*, em parceria com Vinícius de Moraes. Em 1959, Santoro viajou para Londres e Viena, onde participou do jurado do Concurso Internacional de Composição; assinou contrato com a Universal, para edição de *Brasiliana*, para orquestra.

O aspecto revolucionário, tanto do ponto de vista ideológico quanto musical, foi algo característico na trajetória de Santoro, conforme se observa em documento de [195-?]:

Na luta diária comecei a me interessar pelos problemas de classe, tornando-me um revolucionário anárquico. Esta tendência influenciou muito a minha criação onde procurei uma “liberdade absoluta” na música, a ponto de considerar o atonalismo e a técnica dodecafônica como o que de mais progressista havia em arte, pela independência dos tons e sons (SANTORO, [195-?] *apud* MENDES, 2009, p. 109).

Santoro comentou a sua produção nacionalista:

Eu renego só aquilo que eu fiz de ruim, a minha música ruim. As obras que eu considero ruins eu já quis destruí-las, [...] a minha vontade era destruir cinquenta por cento da minha produção, [...] eu acho que a minha fase nacionalista, [...] foi uma fase importante na minha carreira, que me deu solidez de escritura e provou a mim mesmo que eu era capaz de fazer uma música tradicional também, não só a vanguarda. Não é de todas as obras que eu considero importantes da minha fase nacionalista. As primeiras obras, por exemplo, eu acho muito ruins. A Sétima Sinfonia eu acho que é a obra do período nacionalista mais importante em matéria de música sinfônica.

Depois dela a Sexta Sinfonia, é menor, que a idéia é um pouco diferente; segue em caráter decrescente a Quinta e a Quarta (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 98).

Dentre as obras de destaque desse período, estão: *Canto de Amor e Paz*, *Na serra da Mantiqueira*, *Canções infantis para discos Odeon*, *Concerto Nº 1 para violino e orquestra*, *Sonata Nº 4 para violino e piano*, *Danças Brasileiras para piano*, *Concerto Nº 1 para piano e orquestra*, *Danças Brasileiras para orquestra*, *Paulistanas para piano*, *Ponteio para orquestra de cordas*, *Quarteto Nº 3*, *Brasiliiana para orquestra*, *Sinfonia Nº 5*, *Sonata Nº 3 para piano*, *Quarteto Nº 4*, *Prelúdios para piano*, *Quarteto Nº 5*, *Canções de Amor*, *Sinfonia Nº 6*, *Sonata Nº 4 para piano*, *Concerto Nº 2 para violino e orquestra*, *Sonata Nº 5 para violino e piano*, *Recitativo e variações*, *Sinfonia Nº 6*, *Concerto Nº 3 para piano e orquestra*. Não houve obra solo para viola ou duo com piano nesse período, mas a viola figurou em obras de música de câmara como: *Quartetos Nº 3, 4 e 5*.

A morte de Stalin, em 1953, e a de Villa-Lobos, em 1959, contribuíram para o declínio das tendências nacionalistas no Brasil; além disso, a vanguarda na Europa abria espaço para a exploração de novos territórios no campo da música eletroacústica. De certa forma, o que se observava era “o experimentalismo na produção brasileira, espelhando com sua renovação os frutos diretos e indiretos do trabalho realizado por Koellreutter e pelo *Música Viva*” (KATER, 2001, p. 131).

2.3 Retorno ao serialismo (1961-1966)

A natureza inquieta de Santoro e o seu ímpeto pesquisador certamente o conduziram a abandonar as restrições oriundas do realismo socialista. Em 1960, foi convidado pelo governo da República Federal da Alemanha para realizar pesquisas de música eletroacústica em Berlim; em 1961, participou do Congresso de Compositores Alemães, em Berlim Oriental. Percebe-se que Santoro buscava estar a par das tendências e discussões a respeito da música contemporânea. Acerca das mudanças estilísticas em direção à vanguarda, Santoro comentou com Ernesto Xancó, em 1971: “Nestes anos fiz muitas transformações. Durante uns 10 anos escrevi música mais nacional, mas logo a partir de 60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. [...] Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mais autêntico” (XANCÓ, 1971 *apud* MENDES, 2009, p. 141).

É possível que Santoro estivesse se aproximando do ideal de Mário de Andrade: “Não há dúvida que o folclore, útil um tempo como bandeira de combate, útil toda a vida como elemento de estudo e experiência, tem de ser superado como base de criação” (ANDRADE,

1963 *apud* NEVES, 1981, p, 82); Mário de Andrade sugeriu que, quando os aspectos nacionalistas estivessem presentes de forma inconsciente, a última fase do nacionalismo seria atingida, a “fase da inconsciência nacional” (NEVES, p. 191). O folclore não estava sendo o foco da obra de Santoro na década de 1960, entretanto, o universalismo das técnicas seriais dialogou com o trabalho que Santoro realizou na década anterior. A expansão do dodecafonismo por meio do serialismo nos parâmetros do som prenunciaria o experimentalismo atrelado à polissensorialidade do mundo, que Neves (1981, p. 194) apontou como sendo “uma das características das expressões artísticas contemporâneas”. As possibilidades de técnicas e estilos foram aumentando ao longo do século XX e poderiam desencadear fenômenos de convivência harmônica ou o oposto entre os polos tonal e atonal. Para Barraud (1997):

[...] se se chega a admitir como uma coisa natural que dois universos sonoros, profundamente diferentes [música atonal e tonal], vivam em bom entendimento e que essa coexistência apareça um dia como uma coisa adquirida e tornada costume, é que o caráter subversivo de um em relação ao outro terá praticamente desaparecido. Terá desaparecido tanto para os consumidores de música quanto para os produtores (...) (BARRAUD, 1997 *apud* MENDES, 2002, p. 44).

A atitude subversiva que Santoro possivelmente acreditou ter realizado por meio do realismo socialista – do ponto de vista ideológico – na verdade, concretizou-se na estética musical, inicialmente, na fase dodecafônica e, posteriormente, a partir do serialismo. Bruno Kieffer apoiou a mudança estilística de Santoro, em carta escrita em 06 de outubro de 1962:

Quanto à sua mudança de direção na composição, creio que tens toda razão em aproveitar elementos das tendências atuais, mas à moda pessoal. Eu também andei me convencendo de que o acertado é estar aberto para tudo quanto se faz no mundo da música atualmente, sem, no entanto, se agarrar em dogmatismos, sejam eles nacionalistas, dodecafonistas, eletrônicos ou coisa que o valha (KIEFFER, 1962, ACS).

Santoro reconheceu a importância de suas incursões no nacionalismo e ratificou-as a Koellreutter (1962 *apud* MENDES, 2009, p. 141), em 1962: “Você bem que tinha razão quando dizia que voltaria [ao serialismo] um dia. É verdade. A experiência dos últimos 10 anos não foi em vão. Deu-me segurança para poder fazer hoje o que desejar com o material sonoro”. O serialismo foi fundamental para a ampliação das possibilidades da linguagem musical e, ao explorá-las de maneira ampla, testando seus extremos, verifica-se uma tendência a uma aplicação mais livre e menos dogmatizada na construção musical. Santoro desenvolveu o serialismo nesse sentido:

Tenho escrito várias coisas e estou mudando de estilo. [...] Voltei um pouco ao serialismo, embora, sempre à minha maneira. Isto é, nunca de maneira escolástica nem dogmática. Como você sabe nunca me prendo a dogma. [...] Creio que minha experiência nos últimos anos foi muito interessante, mas esse meu espírito de sempre

pesquisar, em busca de novos caminhos, novos materiais, fez-me pensar um pouco e refletir para esperar criar novas obras (SANTORO, 1962 *apud* MENDES, 2009, p. 141).

Dentro da mesma linha de pensamento, Santoro reforçou um uso espontâneo do serialismo: “O meu princípio era não dar uma estrita técnica, para restringir a liberdade creadora e sim usar de maneira livre a técnica, como elemento estrutural interno da obra” (SANTORO, [196-?] *apud* MENDES, 2009, p. 40). Berio (1981 *apud* MENDES, 2009, p. 40) também acreditava que o serialismo não deveria limitar as combinações de dados, mas ampliar os recursos e possibilidades musicais, partindo dos princípios seriais. Para Santoro, a técnica dodecafônica foi mais significativa do que o serialismo, pois o último era menos musical, mais técnico, enquanto o primeiro permitia maior expressividade. Santoro fez ressalvas quanto à fase pontilhista de Boulez, Berio e Stockhausen; considerava-as estéreis. Conforme depoimento ao professor e compositor Raul do Valle, em Heidelberg, Alemanha, em 1976, Santoro declarou que:

O serialismo dos anos 50 aos 60, o serialismo que fez o Boulez por exemplo, Berio e Stockhausen, o qual teve várias fases, aquela fase pontilhista, acho uma fase completamente estéril, seca. Ela influenciou por exemplo o início das pesquisas eletroacústicas, assim como também as primeiras pesquisas eletroacústicas influenciaram posteriormente o desenvolvimento da música instrumental, da música pós-serial. Eu tive uma conversa com Maderna, creio que foi em 1957/58 em Milão, e ele me levou na RAI (trabalhava na RAI nessa época), para ouvir as primeiras pesquisas em música chamada eletrônica, e ele mesmo confirmou isso. Houve interinfluências de certos aspectos da música eletrônica na música contemporânea, como também houve essas pesquisas, principalmente pontilhismo, no início principalmente, que também influenciaram a música de pesquisa eletroacústica. Depois elas se dividiram naturalmente, cada uma tomou um rumo diferente, se dividiram e passaram a ter uma independência muito grande, porque os meios são diferentes. Naturalmente, até hoje elas se influenciam. Você vê, certos efeitos que se procuram fazer hoje na orquestra são efeitos que tem uma grande influência da música eletroacústica. Esse problema do cluster, o problema timbrístico, a procura timbrística, que existe hoje, é uma influência (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 75-76).

Santoro (1976 *apud* SOUZA 2003, p. 76-77) comentou sobre o quanto existe um colonialismo e os padrões de composição são eurocêtricos; os métodos e formas de serialismo nos países não europeus não são tratados de maneira equiparada:

Agora é preciso localizar o seguinte, dois aspectos que eu acho fundamentais: um aspecto é o serialismo que foi feito na Europa, por este grupo aqui, que repercutiu no resto do mundo por causa da velha tradição europeia de se considerar a dona da cultura; e do resto do mundo se considerar colônia da cultura europeia, abaixar a cabeça e não ter nem a coragem de enfrentar e dizer: – “Não, isso que vocês estão fazendo é uma maneira de fazer as coisas, nós temos outra maneira de fazer as coisas”! Como aconteceu em outras épocas também. Você pega Bach que viu Vivaldi; Vivaldi não fazia a música que fazia Bach, nem Bach fazia música como fazia Vivaldi. Nem Haendel fazia música como a de Bach. Era diferente, mesmo sob o ponto de vista técnico, já não digo sob o ponto de vista estético. Então o serialismo, na minha

opinião, foi um negócio que durou muito pouco, e a consequência lógica foi uma reação direta, um beco sem saída. Não tinha saída, não tinha desenvolvimento, acabou. Ela terminou. No fundo foi o fim de uma fase relativamente curta em comparação com as outras artes, do desenvolvimento da técnica do contraponto e da harmonia tradicional. No fundo é isso (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA 2003, p. 76-77).

Na mesma conversa, Santoro criticou o ultraserialismo, pois havia, por exemplo, um exagero sobre o controle de sonoridades:

O pessoal do Boulez é ultraserialista porque fez aquela serialização nas sonatas deles e nas outras obras, os quartetos, etc. O Stockhausen também fez uma série de Klavierstücke. Um dos Klavierstücke, não sei se você conhece, consiste em cada dedo da mão ser uma pauta, em que a serialização é tamanha, que cada dedo tem uma intensidade diferente. Este negócio é um absurdo, um negócio irrealizável, um negócio que é puramente para o papel. Se tivesse sido feito na América Latina, todo mundo iria rir, mas como foi feito na Alemanha, saiu lindo, todo mundo editou e foi divulgado em toda parte, e tudo mais. O pessoal tentou tocar, porque ninguém podia tocar, ao mesmo tempo um dedo com *sforzatto*, outro com *mezzo piano*, outro *piano*, o outro *pianissimo*, isso é impossível. Tecnicamente, é impossível você dar um acorde com 10 dedos dessa maneira. Foram exageros. Mas você viu que esta música afastou completamente o público da música contemporânea, completamente. Porque eles não estavam preocupados em dizer alguma coisa pra alguém, transmitir alguma coisa. Eles estavam preocupados talvez numa pesquisa, talvez seriamente, talvez não, não sei, isso eu não posso afirmar; porque eu não mantinha contato com esse pessoal nessa época, eu estava completamente afastado deles. Stockhausen nem existia quando estive na Europa, estudando. Ele foi estudar com Messiaen depois que eu saí de Paris. Era um trabalho muito intelectualizado. Acho que falhou (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 77-78).

Santoro considerava a arte como atividade do intelecto para a comunicação e o ultraserialismo não satisfazia esse fim principal e acabava se tornando distante do público, dessa forma, o pós-serialismo foi uma alternativa, o que significava deixar de usar o serialismo e explorar novos caminhos:

Naturalmente a arte é intelectualizada, lógico. Mas um intelecto a serviço de uma comunicação através de meio expressivo, e não o contrário, que foi na minha opinião o que eles fizeram, daí a falta inteira de comunicação. É muito bom quando era analisado, todo mundo ficava encantado, depois de ouvir era um negócio chato, isso que é a palavra, é um negócio chato, você não aguenta assistir um concerto inteiro. Eu frequentava concertos em Viena, apesar de ser contra, eu frequentava, ia e ouvia e não aguentava. Saía de lá mais convicto de que era uma experiência sem finalidade. Tanto é verdade isso, que eles partiram para um pós-serialismo, quer dizer, um abandono total dessa serialização, pra cair numa nova técnica, vamos dizer técnica e não teoria, em que procuraram, já influenciados em parte pela música eletroacústica. Também surgida pelos anos 49/50, aliás um pouquinho antes, diga-se de passagem, e justiça histórica, com um grupo americano na Universidade de Columbia e outros indivíduos nos EUA, o próprio Cage. E que o pessoal aqui na Europa quer ignorar, procura ignorar. Mas que nós, que não temos esse preconceito, somos pessoas mais bem informadas que eles aqui na Europa, como uma vez um europeu me disse: - “Nós não conhecemos o que vocês fizeram!” E eu disse: - “Porque vocês são muitos ignorantes, vocês são sujeitos muito mal informados, não só mal informados, como não se interessam pela informação do que os outros fazem, se interessam só por aquilo que vocês fazem”. Nós não temos a coragem de reagir, e eu não tenho mais paciência, quando estou com esse pessoal, eu ataco também. Digo logo na cara: - “Vocês não são os donos da verdade, nem são também os únicos a terem criado, nem sequer os

pioneiros”. Porque na América Latina, uma série de compositores, como por exemplo o Carlos Paz, você pode achá-lo um compositor meio árido, mas em 36/37 já fazia o dodecafonismo, o serialismo (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 78-79).

Santoro comentou a respeito de seus processos composicionais, feitos por meio de planos interiores, visando o resultado desejado – ao contrário dos serialistas, que valorizavam o processo e o resultado se tornava secundário. O contraste – característica fundamental e norteadora na construção de uma concepção de uma performance – era um elemento estrutural para Santoro e, naquele momento, as possibilidades de se obtê-lo eram maiores do que no passado:

Em geral, eu faço planos interiormente. Penso sobre a obra. Então, o meu plano é interior e não exterior. Esquematização - eu raramente fiz isso na minha vida. Penso sobre a obra, depois vou escrevendo. A obra é elaborada interiormente e não exteriormente. Raramente, elaboro uma obra exteriormente, aliás não é nenhuma novidade, porque na história da música você vê compositores, como por exemplo Mozart, que foi um compositor que nunca fez planos, compunha de cabo a rabo, porque elaborava interiormente. Já Beethoven levava meses e meses elaborando, tomando notas de temas, planejando e escrevendo planos. Diferentes, mas isso não altera em nada, a maneira como se faz não é importante, é o resultado que é importante, mais que tudo. Em arte é isso, e os serialistas fizeram o contrário: o importante não era o resultado, mas sim a maneira como o sujeito fez e a maneira como é explicado. [...] Eu acho que o importante, o que dá forma a uma obra, o que estrutura uma obra é o contraste. É muito importante, seja lá que tipo de contraste se faça. Então, a riqueza que o compositor tem hoje em dia pra trabalhar é muito grande, porque ele tem os elementos de contrastes muito maiores do que no passado (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p.86-87).

A questão da acessibilidade e comunicação de sua obra foi de grande relevância para Santoro, entretanto, percebeu que era necessário elevar o nível cultural das massas, ao invés de limitar a produção artística àquilo que seria facilmente compreendido. A inquietude, o espírito de descoberta e experimentação estavam sobressaindo e Santoro passou a vincular cada vez menos o conteúdo ideológico à arte: “Eu acho que a arte pode ser panfletária se ela quiser, mas na minha opinião, não deve ser” (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 93).

A produção da primeira metade da década de 1960 de Santoro se insere no contexto do serialismo integral, que passou a ter os “princípios rígidos”, “estruturalismo” e “complexidade” trocados por “invenção livre”, “fantasia” e “simplificação” (MENDES, 2009, p. 145). Essas ideias coincidem com o período em que Santoro mudou-se para a recém construída capital, para ser professor e chefe do Departamento de Música da Universidade de Brasília; foi responsável pela estruturação do currículo e pela escolha dos professores, que eram vanguardistas paulistas como Rogério e Régis Duprat e Damiano Cozzella. Do período em que estruturou o Departamento de Música da Universidade de Brasília, Santoro descreveu:

Já era o ano de 62, a Universidade já estava começando a funcionar no prédio do Ministério da Educação, e me contratou imediatamente para organizar toda a parte de música da Universidade. Pela primeira vez, depois de tantos anos, tive um trabalho permanente. Eu era sempre rechaçado devido ao problema político, era sempre acusado de agitador, etc. Comecei a trabalhar, a organizar o programa do Departamento de Música, que me tomou tempo. Li muito as minhas anotações que fiz durante as minhas visitas, principalmente pelos países socialistas, a organização da música, a organização das Escolas Superiores de Música, das Escolas Médias de Música, foi assim que organizei o Departamento de Música. A Universidade de Brasília tinha também o Centro de Educação do primário ao 2º grau (SANTORO, 1989 *apud* FONSECA, 2016, Anexo B, p. 13-14).

Em 1965, foi premiado pelo *Jornal do Brasil* pelo trabalho exercido em prol da educação em Brasília e pelo reconhecimento de sua obra no exterior; neste mesmo ano, pediu demissão, como protesto à demissão de cerca de 280 docentes da Universidade de Brasília. Nesse período de ditadura, com o apoio da *Ford Foundation* e do governo alemão (artista residente do *Künstler Programm*), Santoro mudou-se para Berlim com sua família. A personalidade vanguardista de Santoro o conduziria a novas transformações estilísticas. A partir de 1966, improvisação, aleatoriedade, “*happening*” passariam a fazer parte de sua linguagem composicional, assim como o universo da música eletroacústica.

Dentre as obras importantes dessa fase, há o *Concerto Nº 1 para violoncelo e orquestra*, o oratório *Berlim, 13 de agosto*, *Prelúdios para piano*, *Sonata Nº 4 para violoncelo e piano*, *Sinfonia Nº 8*, *Sonatina Nº 2*. Para viola, Santoro compôs *Espaços para viola e piano* – estreado em 1967, em Berlim Ocidental por Kunio Tsuchiya (viola) e K. H. Wahren (piano); foi gravado por Perez Dvorecki (viola) e Claudio Brito (piano) – e transcreveu o *Adágio*, originalmente para violoncelo e piano, escrito em 1946 e dedicado a Ernesto Xancó, e que passou a ter uma versão para viola e piano em 1965 – foi estreado por Régis Duprat (viola) e Nise Obino (piano), no mesmo ano. Dentre as obras de câmara em que há a participação da viola estão: *Quarteto Nº 6*, *Quarteto Nº 7*, *Agrupamento a 10*.

2.4 *Avant-garde* (1966 – 1977)

Por volta de 1966, Santoro sentiu a necessidade de ampliar os meios composicionais, identificando-se com a “*avant-garde extrema*” (MENDES, 2009, p. 169), quando se mudou para Berlim. *Glissandos*, *clusters*, quartos de tom, multifônicos, aleatoriedade, indeterminismo, improvisação, notação proporcional, material eletroacústico, etc passaram a ser usados a partir de princípios seriais. Dentre as primeiras obras eletroacústicas, estão *Diagramas Cíclicos* – que marcou o início da fase vanguardista – e *Aleatórios I, II, III*. Nessa fase, Santoro conciliou o serialismo às técnicas vanguardistas – isso seria um prenúncio da síntese estilística que ocorreu

em sua última fase. Em *Diagramas Cíclicos*, há dodecafonismo, sem métrica e barra de compasso, mas com uso de notação tradicional; há, ainda, improvisações que devem ser baseadas em fragmentos da série, aspectos pontilhistas, proporções assimétricas. No artigo *A Música na Era da Tecnologia*, escrito na segunda metade da década de 1960, Santoro discorreu sobre o experimentalismo que vivenciou em Berlim e como isso foi importante para que dominasse os meios eletrônicos, com os quais combinaria às técnicas vanguardistas:

Como a maioria de meus colegas, dedico-me fundamentalmente a uma concepção musical que aproveite os recursos de nosso tempo. Foi por volta de 60/61 que tive a possibilidade de primeiramente efetuar pesquisas neste terreno, oportunidade proporcionada pelo Governo da Alemanha Ocidental, mas somente há 2 anos senti-me maduro para pôr em prática algumas de minhas idéias sobre a utilização destes meios técnicos. Novamente em Berlin Ocidental, agora a convite do Governo Alemão e da Ford Foundation, quis provar (a mim mesmo) não ser imprescindível uma imensa aparelhagem, distanciando o criador da matéria criada (dado a sua imensa complexidade obrigando a participação de uma equipe de técnicos e engenheiros). Para mim, pessoalmente, isto representa um empecilho à experimentação, pois o ato criador – que é algo estritamente individual – necessita, no meu entender de um certo recolhimento interior muito grande e, por que não dizer, de uma atitude quase de pudor. Ao pensar nos compositores que, para a utilização dos computadores, sintetizadores, geradores de estrutura serial (como a da Universidade de Toronto, inventado por seus técnicos) necessitam de auxiliares técnicos, tem-se a medida do quão complexa tornou-se a tarefa criadora para o compositor contemporâneo (SANTORO, [196-?] *apud* MENDES, 2009, p. 205).

A música contemporânea foi categorizada por Benitez (1978 *apud* MENDES, 2009, p. 172-173) como sendo: tradicional, *avant-garde* e experimental. A ruptura dentro dos padrões tonais, tal qual realizou Debussy, desencadeou um processo que gerou um pluralismo estilístico que resultou na *avant-garde*, que se caracterizou pela intencionalidade do resultado sonoro (entendido como controle e responsabilidade sobre a obra), por meio da indeterminação e do acaso. A indeterminação, apesar de possibilitar o acaso e a coparticipação do intérprete, todavia, permanece como um aspecto de controle, ainda que flexível. Stockhausen aderiu à indeterminação, conforme salientou Benitez (1978):

Embora a música indeterminada tenha sido censurada como anti-intelectual e mesmo irracional, os métodos usados para alcançá-la começaram, depois de um tempo, a gerar um certo interesse. Compositores influentes, homens de apetites intelectuais semelhantes ao de Karlheinz Stockhausen passaram a incorporar estas novas técnicas em seu próprio pensamento. Paradoxalmente, estas são agora usadas como um novo critério de controle. Stockhausen assume, por exemplo, que um processo indeterminado terá o mesmo efeito, estatisticamente falando, que a mais complexa e acurada notação (BENITEZ, 1978 *apud* MENDES, 2009, p. 174).

A indeterminação pode ser total ou parcial em relação a cada um dos parâmetros do som. Uma obra pode ser “indeterminada em vários parâmetros e precisa em outros” (MENDES, 2009, p. 176). “Aleatório” se refere a elementos definidos combinados ao acaso, pois, de acordo com Brindle, “não se pode jogar dados sem que os mesmos estejam numerados” (MENDES,

2009, p. 177). A improvisação pode estar presente tanto na indeterminação, quanto no aleatório e a liberdade do intérprete fica condicionada às indicações da partitura.

Santoro empregou esses elementos: a indeterminação, principalmente em altura e duração; a aleatoriedade aparece em poucas obras em que o intérprete combinaria módulos definidos; a improvisação surge como estímulo às “intervenções no estilo e no conteúdo implícito nas demais seções da obra” (MENDES, 2009, p. 177). Santoro demonstrou sua visão acerca do aleatório, em entrevista concedida ao professor e compositor Raul do Valle, em Heidelberg, na Alemanha, em 1976:

Muita gente está usando o aleatório de uma maneira sem objetivo. Por que cheguei à conclusão de usar Aleatório? Porque sempre me preocupei com o problema da interpretação, como eu fui intérprete também, toquei em Orquestras, fiz muita música de câmara, fui solista, sempre tive uma preocupação sobre o problema da interpretação, também. Achava um absurdo, que certas coisas que eu mesmo escrevi, difíceis na execução, com o Aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica pra fazer. Então, é por isso que eu uso o Aleatório - como um elemento de facilitar e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização. Em geral, faço um aleatório controlado, eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, coloco várias notas, e digo: sobre essas notas improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. Mas os outros instrumentos que estão também fazendo isso, terão aquele mesmo número de notas, que eu imagino que aleatoriamente tocando, pelo processo aleatório, vão certamente dar um complexo sonoro x. Quando uso, por exemplo na percussão, eu deixo o movimento, mas digo quais os instrumentos que quero que use, e em qual proporção. Escrevo o espaço em relação ao tempo. Não é um negócio assim, completamente caótico. Tem camaradas que escrevem: aqui fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça. Não sei se é válido ou não, mas é uma experiência, que o Cage em geral fez. Mas o aleatório existe na natureza. Existem partículas elementares que são aleatórias, só podem ser explicadas pelos processos aleatórios, quer dizer o processo de probabilidade, elas podem estar aqui como estar aí. Só são explicadas por esse processo. Na própria natureza existe este processo. No fundo, há uma influência direta ou indireta, consciente ou inconsciente, que é o melhor termo dentro do compositor. E o compositor, na minha opinião, só consegue atingir a compreensão quando consegue transmitir um complexo musical expressivo, de que a grande massa sente e gostaria de ouvir, mas não é capaz de fazer. Então, ele atinge e está no seu tempo. É uma coisa importante. A pessoa não precisa cantarolar a peça, mas ela precisa sentir, sentir uma emoção, um impacto, mesmo que não saiba por que está recebendo este impacto. Mas está vibrando, recebendo um impacto emocional (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 91-92).

A recepção de uma obra musical foi uma questão que perpassou entre as diversas fases de Santoro. A indeterminação, o aleatório e a improvisação – elementos constituintes da *avant-garde* – permitem um espaço de interpretação e de significação que se relacionam com a forma aberta, conceito delineado por Umberto Eco e que será abordado no próximo capítulo.

O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência [...] o discurso persuasivo quer convencer o ouvinte com base naquilo que ele já sabe, já deseja, quer ou teme ...não lhe propõe nada de novo, não o provoca, mas o consola; assim hoje a publicidade me induz a comprar aquilo que eu já desejo, e a desejar aquilo que não desejo. A maior parte dos discursos que fazemos nas relações com nossos semelhantes

são discursos de persuasão. Temos necessidade de persuadir e de sermos persuadidos. O discurso persuasivo, em si mesmo, não é um mal; só o é quando torna-se o único trâmite da cultura, quando prevarica, quando se torna o único discurso possível, quando não é integrado por discursos abertos e criativos (ECO, 1991 *apud* MENDES, 2009, p. 180).

Santoro mudou de postura com relação às decisões de ordem ideológica em face à estética musical, argumentando que a criação livre estaria de acordo com os princípios marxistas. A noção de “obra aberta”, de Eco, reforçou a ligação de Santoro com o movimento vanguardista; suas justificativas se baseiam no avanço da ciência e seus reflexos na sociedade.

A forma é resultado de um conceito influenciado por toda uma sociedade, por todo um ambiente de uma época. Por exemplo: porque a forma Sonata é uma forma acabada, com cadência no seu final, etc? Porque ela surgiu numa época em que o mundo se considerava mais ou menos acabado, direitinho, quer dizer, havia conceitos filosóficos a respeito da sociedade, tudo isso influenciou esse conceito de acabamento, de equilíbrio, etc. Também a própria ciência tinha determinados conceitos, que estabeleciam e influenciavam esse parâmetro. Tudo isso está interligado, não existe nada que sai fora da sociedade. Então, nós temos que nos localizar hoje, para podermos dar uma explicação sob o ponto de vista do que é a Forma hoje; há vários tipos, a forma aberta por exemplo. Na minha opinião, uma das coisas muito importantes é o desenvolvimento da ciência, que estabeleceu parâmetros completamente novos, no sentido de espaço, distância e tempo. A relação de tempo-espaço mudou completamente hoje em dia as proporções do universo. Antigamente achávamos que o mundo girava em torno da nossa Terra, acabou isso. Como é que nós podemos então, querer dar na arte uma forma acabada? Na minha opinião, uma das coisas importantes é estruturar de maneira lógica os parâmetros que se pretende organizar, para dar maior equilíbrio compreensível, e atingir os objetivos a que se propõe, acústicos, emocionais e estéticos, mas sem a preocupação daquela problemática da forma acabada. Então, voltando ao problema da Forma (eles chamam de forma aberta), se você me perguntasse qual é a Forma pela qual me baseei nas Interações Assintóticas: existe um plano estrutural de parâmetros que se seguem e que caminham, mas não existe uma forma no sentido da Forma bitemática ou da Forma sonata, porque justamente eu procuro uma outra coisa diferente, aliás eu procurei isso já por volta de 1940/43 no meu quarteto, procurei isso na minha música pra piano e orquestra (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 82-83).

A forma aberta era condizente com a vanguarda, uma vez que a problematização quanto à existência de uma forma que estaria de acordo com a linguagem do momento teria de escapar da relação de oposição entre tônica e dominante, como existiu na forma sonata; dessa forma, a busca por contrastes teria de ocorrer de outra maneira.

Na minha opinião, a obra de arte hoje não é acabada, não pode ser acabada, ela não pode ter um princípio e um fim. Ela que tem que ter elementos de dinâmica, daí justamente um dos grandes erros, um dos grandes problemas da música atonal, que não conseguiu ultrapassar uma das coisas muito importantes que a música tonal fez, que é a dinâmica das chamadas dissonância e consonância. Essa dinâmica, do ponto de vista dialético, esse contraste que dava o movimento na música, que estabelece justamente esse parâmetro da dissonância e consonância, a cadência enfim, que é um elemento importantíssimo na música tonal, não conseguiu ser substituído na música atonal. Daí um dos grandes problemas dessa música, ser monótona, porque um dos elementos que não dá essa monotonia, que quebra essa monotonia, que dá um sentido dinâmico, de desenvolvimento é o contraste estabelecido pela dissonância-consonância. Tentou-se estabelecer a dinâmica como elemento, quer dizer

intensidades diferentes ou cores diferentes. Mas isso não foi suficiente. Na música chamada pós-serial, foram introduzidos novos conceitos de som, pesquisas do som não como um elemento isolado, mas como um elemento timbrístico. Então, ele não é mais resultado apenas de uma série harmônica ou de uma construção, de um complexo que foi estabelecido até o fim do serialismo, mas sim uma complexidade de função de sons. Não tem mais sentido a classificação desses sons separadamente, mas a classificação da resultante desses conjuntos de sons (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 83-84).

Do ponto de vista musical, o discurso de Santoro passou por conciliações entre diferentes técnicas, como o serialismo e a indeterminação. Em *Três Abstrações para Orquestra de Cordas*, há dodecafonismo, técnica estendida e notação não convencional. *Interações Assintóticas para orquestra* une aleatório e conceitos de geometria analítica, há ainda o uso de micropolifonia, clusters e técnica estendida. A combinação entre passado e contemporaneidade parece ter tido uma recepção favorável: “Adotando as técnicas dos dias atuais e do passado imediato, sua música mais recente consegue extrair respostas positivas da audiência” (MENDES, 2009, p 187). A partir da década de 1970, verifica-se uma fase mais madura com relação aos recursos vanguardista, em que Santoro incorporou e assimilou profundamente a linguagem contemporânea. Com relação a *Abstrações*, Francisco Mignone descreveu, em 1968:

Meu caro Claudio Santoro, estou ainda debaixo da impressão que me causaram as suas “ABSTRAÇÕES”. Tinha-as ouvido anteriormente porém me deixaram perplexo e meio desorientado. Em nova audição pude finalmente constatar que a sua obra consegue, depois do NONETO monumental de Villa-Lobos, dizer uma palavra nova dentro do campo da BOA MÚSICA. Continue, Santoro, em este seu novo rumo e aqui estaremos para evocarmos o EUREKA que vive sorrateiramente dentro dos verdadeiros músicos. E são tão poucos... Você ainda não alcançou o verdadeiro conceito que merece em nosso meio. Pouco importa. Importa, sim, que você permaneça com a sua obra e a sua grande Arte. O Brasil não se dá conta da pequenez de um Tom Jobim (emérito mau deglutido de harmonizações jazzistas) e da grandeza de um Claudio Santoro. E é com estas considerações que desejo a você muita saúde e aproveito para enviar-lhe o meu muito obrigado sincero e entusiasta (MIGNONE, 1968, ACS).

A experimentação era recorrente nessa época e Santoro idealizou “quadros musicais” que fariam parte de um projeto “*Klang-Farbe-Bewegung*” (som – cor – movimento), como um “*happening*” em que haveria projeções de suas pinturas, balé improvisado, aparelhos eletrônicos, câmeras de televisão. O projeto parece não ter sido concretizado, mas as pinturas foram preservadas.

Santoro obteve êxito na utilização de meios eletroacústicos aliados a instrumentos acústicos nas obras *Ciclo Brecht* e *Mutationen*. Provavelmente, essa combinação se devia a uma busca de reverter o pouco sucesso de público que a música eletrônica e concreta tiveram, uma vez que o público precisava de “responder à presença viva e ao trabalho artístico realizado pessoalmente” (MENDES, 2009, p. 208). Além disso, *Mutationen* era uma forma de

democratizar a música eletrônica, porque a gravação em fita magnética seria feita pelo intérprete, que tem ampla liberdade de manipulação do material sonoro com o qual deve realizar um duo.

Com relação à música feita por um engenheiro de som e à música feita por um compositor, Santoro criticou a primeira, por não ser resultado de uma necessidade artística interna e por faltar estrutura e conceito de uma obra. Na entrevista a Raul do Valle, em Heidelberg, Alemanha, em 1976, Santoro comentou que:

Precisa-se beber primeiro essas novas coisas, passar por dentro de você mesmo, fazer com que essas coisas sejam parte do seu subconsciente, que elas sejam elaboradas interiormente, ou seja, modificadas, até que voltem ao seu consciente de uma forma diferente. Daí então, com esses elementos se elabora uma obra de arte, ou não. É por isso que há uma grande diferença entre compor música através de processos eletroacústicos e certos engenheiros de sons que juntam esses sons porque acham interessantes, mas que não foram uma necessidade interior. Quer dizer que aqueles sons não foram criados, vividos interiormente e depois colocados a serviço de uma estrutura, de um meio expressivo. É apenas uma colagem de elementos, que ele considera novo, porque não foram ouvidos antes, porque não havia instrumento que fazia isso. Então, se é uma novidade, pensa que o fato de usá-la é suficiente pra fazer uma obra de arte. Essa que é a diferença. E muitos compositores entraram na música eletrônica sem terem uma preparação musical anteriormente, você sente isso, a falta de estrutura da coisa, a falta de um conceito musical. Eu vi muita coisa eletrônica, muitos laboratórios durante as minhas viagens e sempre ficava decepcionado, embora acreditando na coisa. Decepcionado pela maneira como eram utilizados. Mas eu estou certo, porque eram utilizados dessa maneira, e continuam sendo (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p.96-97).

Em entrevista ao jornal *Pasquim*, em 1976, Santoro mencionou a crise por que passava e as incertezas quanto aos rumos da sociedade. As crises vivenciadas por Santoro tinham impacto em sua estilística. Ao reconhecer as limitações da música eletrônica, transparece-se a necessidade de novos rumos estilísticos, que seriam vivenciados em sua última fase. Santoro criticou mais uma vez o uso inapropriado da música eletrônica:

Crise sempre houve. Mas a atual crise é mais profunda, pois não se sabe que caminho a sociedade vai tomar. Muitas coisas estão superadas, muitas teorias que, na prática, não foram bem sucedidas, estão necessitando de reformulação. É o caso, por exemplo, da música eletrônica, embora muita gente pense que ela está superada. Creio que houve muitas experiências falsas, porque ligadas a determinado momento histórico do movimento musical. A música eletrônica foi vítima de um fenômeno que se poderia chamar de infantilismo. Em grande parte, por culpa dos técnicos em eletrônica, que, de repente, se viram donos de um novo material. Muitos pensavam que eram capazes de fazer música, e o resultado foi um desserviço à música eletrônica. Por causa da falta de estrutura sólida, da carência de conceitos. Além disso, só com o advento do *synthesizer*, coisa recentíssima, de alguns anos para cá, que o compositor pôde contar com meios apropriados em casa. Antes, o compositor tinha que ser um privilegiado, tinha que estar por dentro para contar com estes meios, como o Stockhausen, por exemplo, que era praticamente o dono dos estúdios da WRD (Emissora do Oeste da Alemanha). Eu estive aqui em 1960/1961, para fazer uma pesquisa sobre música eletrônica. Fui à WRD, conversei com um compositor, dizendo que queria trabalhar no estúdio, e ele respondeu: “Sinto muito, no nosso estúdio não é possível, porque o

Stockhausen trabalha tantas horas, eu trabalho tantas outras e não dá para mais ninguém” (SANTORO, 1976, ACS).

As ideias de Santoro certamente estariam de acordo com o pensamento de Koellreutter acerca do papel da arte, conforme entrevista para a *Folha de São Paulo – caderno Folha Mais* – de 07 de novembro de 1999:

A arte é uma contribuição para o alargamento da consciência do novo ou do desconhecido e para a modificação do homem e da sociedade. É necessário que a arte se converta em fator funcional de estética e humanização do processo civilizador em todos os seus aspectos. A função do artista deve ser a de contribuir para a conscientização das grandes ideias que formam a nossa realidade atual (KOELLREUTTER, 1999, ACS).

Santoro manifestou insatisfação com o espaço ocupado pela cultura, em entrevista ao jornal alemão *Die Welt – Suplemento Especial sobre o Brasil* – em março de 1977 (ACS): “Os últimos 30 anos (39 a 69) o público no Rio não aumentou apesar da população ter crescido mais ou menos 4 vezes – portanto os problemas de base, educação e economia não proporcionaram às grandes massas o acesso à cultura”.

Durante a fase vanguardista, Santoro foi condecorado pelo governo do Amazonas (1969), *Agrupamento a 10* recebeu o prêmio de Melhor Obra do Festival da Guanabara (1970), *Interações Assintóticas* ganhou o 1º. Prêmio do Concurso Nacional da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (1973), levou Golfinho de Ouro por *Bodas sem Fígaro* (1977), obra encomendada na Alemanha, para homenagem a Mozart.

Dentre as obras de destaque de seu período vanguardista configuram-se: *Diagramas Cíclicos*, *Três Abstrações*, *Aleatório I, II e III*, *In Tele Tonus Visionen*, *Intermitências*, *Mutationen*, *Interações Assintóticas*, *Antistruktur*, *Cantata Elegíaca*, *Ciclo Brecht*, *Diálogo de Amor entre um Gongo e um Chocalho*, *Balada para piano*. Santoro compôs *Mutationen IV para viola e fita magnética*. A viola esteve presente nas formações camerísticas das seguintes obras desse período: *Mutationen VII, VIII, XII, Bodas sem Fígaro*.

2.5 Maturidade (1978 -1989)

Em 1978, Santoro voltou ao Brasil, para retomar o trabalho na Universidade de Brasília e, em seguida, fundar a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. A mudança de vida ocasionou uma nova transformação estilística, que se caracterizou como uma fusão de técnicas e tendências, com uso de células intervalares, polarização tonal, etc (MENDES, 2009, p. 213), sendo, portanto, uma síntese dos estilos experimentados ao longo de sua trajetória. Santoro declarou a Ricardo Tacuchian (1992 *apud* MENDES, 2002, p. 101), em 1983: “não tenho

orientação estética, sou um artista sem compromissos”. Para Tacuchian, os anos de 1980 e 1990 tiveram uma coexistência de tendências e estilos que não necessariamente disputavam entre si o espaço de representatividade contemporânea, tal como ocorreu no passado por meio de manifestos e cartas abertas. Tacuchian (1998 *apud* MENDES, 2002, p. 45) estabeleceu três categorias para a produção musical dessa época: vanguarda/experimental (pesquisa do novo), neoclássica (comunicação e acessibilidade com o público) e pós-moderna (integração de pluralidades, a partir da tradição). Com relação ao pós-modernismo, Tachuchian afirmou que “Seria mais correto definir o pós-modernismo como um comportamento estético, ao invés de uma estética propriamente dita. As estéticas limitam, definem, marcam um território, traçam perfis rígidos. O pós-modernismo é justamente o oposto a tudo isso” (1992 *apud* MENDES, 2002, p. 46). Tacuchian (1992) caracterizou o pós-modernismo como sendo:

1. Superação da polaridade nacional / universal;
2. Superação da polaridade tradição / renovação;
3. Transformação das estéticas composicionais do século XX em técnicas;
4. Superposição original de diferentes técnicas;
5. Maior rigor da excelência profissional e acadêmica (...) a universidade como fórum de reflexão;
6. Supremacia do resultado sonoro final sobre o metadiscorso, o espetáculo e o marketing, sem contudo negá-los de todo;
7. Técnicas minimalistas, eletroacústicas e de computer music, sem desprezar as técnicas tradicionais;
8. Alternância de expressão lírica com forte impulso rítmico, de acordo com o traço cíclico da personalidade humana;
9. Valorização de parâmetros texturais, timbrísticos, dinâmicos e espaciais;
10. Simplicidade sem populismo e comunicabilidade sem clichê;
11. Expressão cosmopolita e urbana do mundo contemporâneo;
12. Síntese estética conciliada com a individualidade criativa (TACUCHIAN, 1992 *apud* MENDES, 2002, p. 46).

Embora Santoro se enquadrasse em muitos dos aspectos delineados por Tacuchian, a obra de seu último período possuía justaposição (MENDES, 2009, p. 227) de técnicas diferentes, ao invés de superposição ou sobreposição; além do mais, Santoro não se rotulava e nem se identificava com uma tendência específica em sua última fase, talvez, isso se devesse ao fato de que inovação e experimentalismo já eram previsíveis nas obras daquele momento e, por outro lado, não havia vontade de voltar ao tradicional em moldes conservadores. A síntese estilística propiciava, contudo, a manutenção da originalidade. O ecletismo e abrandamento da vanguarda também ocorreu com Ligeti, Berio, Xenakis, Penderecki. Ligeti, semelhantemente a Santoro, que desenvolveu mais acessibilidade, por meio de linguagem tonal ou modal. A tendência da música contemporânea a partir da década de 1980 foi de se distanciar da “abordagem atonal e modernista, para uma outra abertamente tonal e ‘posmodernista’” (SERBY, 1997 *apud* MENDES, 2009, p. 217). Talvez Santoro se aproximasse, em algumas

obras de sua última fase, do “transtonalismo”, termo usado por Almeida Prado (que foi aluno de Camargo Guarnieri, Nadia Boulanger, Ligeti, Foss e Messiaen) e que se refere à sua fase de síntese: “O transtonal refere-se a uma mistura de serial, com atonal, com tonal. É o uso livre das ressonâncias, com alguns harmônicos usados de maneira consciente e outros como notas invasoras” (*apud* PEREIRA, 2019, p. 30).

A noção de ruptura e de pós-modernismo parecem inapropriadas, uma vez que a ideia de continuidade da música do fim do século XX fica comprometida (MENDES, 2009, p. 218). A síntese que ocorreu na maturidade de Santoro foi fruto de um processo contínuo em que, dentro de uma relação dialética entre tendências opostas, Santoro obteve uma confluência estilística, portanto, liberdade composicional, ecletismo e referência a estilos do passado ocorrem não por uma atitude pós-moderna, mas por um processo dialético estabelecido em sua maturidade, sem que houvesse a típica ruptura característica do pós-modernismo.

A última fase de Santoro coincide com a crise do experimentalismo vivenciada por muitos compositores do século XX, que gerou duas vertentes principais: serial e não serial:

O serialismo propôs mudanças tão radicais nos tradicionais conceitos da estrutura musical (particularmente, na forma, melodia e harmonia) que se tornou completamente irreconciliável com as obras de Bartók, Hindemith e Stravinsky. Instaurou-se então um conflito entre o serialismo e o restante (BRINDLE, 1987 *apud* MENDES, 2009, p. 221).

Durante a maturidade, as discussões acerca da relação entre estética musical e política tornaram-se mais brandas e, talvez, por essa razão, o ecletismo de técnicas e estilos tenha sido possível em suas composições. Mariz (1994) relatou que Santoro passou a ter uma visão mais atenuada sobre o comunismo:

Aliás, devo testemunhar que suas convicções político-ideológicas foram muito suavizadas no decorrer de suas longas estadas nos países da Europa Ocidental. Certa vez, disse-me francamente que o comunismo era uma bela teoria que na prática se tornava difícil concretizar. Na sua maturidade, Claudio Santoro era um realista que apenas conservava simpatia e compreensão por seus velhos amigos militantes. Assim, voltou a Brasília treze anos depois de seu lamentável afastamento da universidade, em 1965, por óbvias e injustas razões de ordem política. Afinal, qual a periculosidade, para o regime militar brasileiro, das opiniões de um compositor de música clássica, conhecido e aplaudido apenas por uma elite intelectual do país? (MARIZ, 1994, p. 51).

Do ponto de vista musical, observa-se que, enquanto a *Balada para piano solo* (1976) antecipa os aspectos da última fase e representa uma intersecção entre a fase de vanguarda e a de maturidade, devido à fusão de estilos e técnicas utilizados anteriormente, *Ave Maria* (1978), para coro à capela, marcou a estreia de seu último período, quando já estava vivendo em Brasília; a peça possui características que estiveram presentes na maior parte das obras da

maturidade: centros tonais, obscurecidos por cromatismos, acordes de tríades ou formados sobre quartas, utiliza modos litúrgicos, simetria (MENDES, 2009, p. 229).

A presença de escalas diatônicas na maturidade é oriunda das fases de transição e nacionalista, que aparece “(1) *em seções específicas de obras predominantemente cromáticas*;⁵⁰ (2) *em obras exclusivamente modais ou tonais*” (MENDES, 2009, p. 231). O tonalismo explícito é pouco recorrente. Na linguagem dessa última fase, verifica-se, ainda, a utilização de cromatismo por uso de sextas, sétimas e nonas e por cromatismo adicional por meio de dissonâncias de uma segunda menor em relação a uma das notas do acorde (nota real ou acrescida). As células intervalares com livre cromatismo são frequentes nas obras desse período, podendo ter suas origens tanto em Bartók, quanto em compositores da Segunda Escola de Viena do período pré-dodecafônico (MENDES, 2009, p. 242-243).⁵¹ As células intervalares costumavam ter as seguintes características: três a seis notas; integradora; permutação, expansão, transposição, recombinação com material independente; fórmulas de variações semelhantes às das séries; superposição por notas pivôs; independência do ritmo (MENDES, 2009, p. 243). Santoro recorria às células intervalares por pequenos recortes de uma série, que eram justapostos e formavam uma melodia; variações eram feitas por transposição. Algumas generalizações sobre as células intervalares podem ser feitas:

Considerando o conjunto das informações extraídas da investigação de Antokoletz, as seguintes generalizações, passíveis de aplicação na obra de Santoro, podem ser estabelecidas: (1) os componentes das células intervalares não estão submetidos a qualquer tipo de ordenação; (2) as células intervalares não coincidem necessariamente com as unidades rítmicas; (3) a estrutura interna da célula intervalar pode ser transformada por meio de procedimentos variados (MENDES, 2009, p. 247).

A célula intervalar se diferencia do motivo, porque o segundo está atrelado ao desenho rítmico e a estrutura intervalar seria dispensável, enquanto na célula intervalar a distância entre as notas é primordial. A célula intervalar pode estar: “(1) inserida no interior de um motivo rítmico; (2) na intersecção de dois motivos rítmicos independentes; (3) em coincidência com a extensão total de um motivo rítmico” (MENDES, 2009, p. 248). Juntamente com o uso de células intervalares, Santoro empregou o neotonalismo oriundo na fase nacionalista e colagem de outras técnicas e materiais experimentados anteriormente. A coerência com a busca por uma

⁵⁰ Mendes (2009, p. 231, 233) exemplificou como as escalas diatônicas se relacionam a trechos cromáticos no *Concerto para viola e orquestra* e na *Sonata N° 2 para viola e piano*, em que mostrou, ainda, o uso de modalismo diatônico expandido por cromatismo polimodal.

⁵¹ É possível que o uso de células intervalares possa ter dado origem à técnica dodecafônica, como ultratematização “levada às últimas consequências, tal como afirmado por Boulez” (MENDES, 2009, p. 244).

expressão musical foi uma constante em toda a trajetória de Santoro, tal como abordou em entrevista a Raul do Valle, em 1976:

Eu não posso falar em nome dos outros, posso falar em nome de mim mesmo, do meu trabalho. Eu acho que em todo trabalho meu, seja lá o que for, eletrônicas e instrumentais, da harmonia que eu faço hoje, uma das linhas sempre fundamentais comigo, é o problema de você dizer alguma coisa sob o ponto de vista expressivo. Musicalmente. Não sair dos parâmetros da música, mesmo que você quiser ser agressivo, mas não sair dessa coisa. O equilíbrio para mim é a emoção, eu sou um cara principalmente emocional. Parto da emoção para a construção e não da construção para a emoção. A construção é para ajudar a arquitetar aqueles elementos que eu me proponho a dar. Se eu atinjo o meu objetivo ou não, isto é outro problema, mas procuro fazer dentro desse sentido (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p.88-89).

Na mesma entrevista, Santoro abordou o espírito criativo e de descoberta de novas possibilidades de desenvolvimento artístico:

Acho que todo compositor, em geral, tem uma inquietação, principalmente se ele tem uma criatividade muito grande. Ele nunca se contenta com o que já fez, quer sempre mudar, pesquisar e fazer outras coisas. Quase todos os compositores foram assim, você vê no passado, naturalmente houve compositores que se repetiram muito, mas numa certa época em que a consumação da música exigia esse tipo de coisa, este tipo de repetição. [...] O importante pra mim é o que estou fazendo no momento, o que estou procurando pesquisar e me renovar. Naturalmente, tem determinadas épocas em que obras se parecem, são obras de experimentos. Lembra Interações que eu fiz em 69, uma série de coisas que eu experimentei na obra, usei também na Cantata. Tive a sorte de ouvir primeiro a cantata do que as Interações (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 94-95).

A inquietude, o experimentalismo e a vontade de descobrir novas sonoridades são aspectos que fazem parte da personalidade artística de Santoro. Ao longo de cerca de cinquenta anos de produção musical, Santoro vivenciou as diversas tendências e técnicas composicionais do século XX, e a sua última fase culminou com a síntese de sua trajetória musical, tendo obtido reconhecimento por meio de vários prêmios e condecorações no Brasil e no exterior.

Em 1979, Santoro foi homenageado pelo seu aniversário de sessenta anos, com concertos de suas obras, em várias cidades da Alemanha, incluindo Manheim; foi condecorado pelo *Bundesverdienstkeuz* (República Federal Alemã); recebeu o “Moinho Santista”. Em 1980, compôs o hino oficial do estado do Amazonas. A *Sinfonia Nº 9* ganhou a “Medalha do Mérito do Estado do Amazonas”, em 1982. Em 1984, celebrou seus sessenta e cinco anos na Alemanha, tendo regido sua peça *Missa* na Escola de Música de Karlsruhe e gravado para a Rádio Difusão de Stuttgart. No ano seguinte, recebeu o prêmio Shell, o prêmio Ciccilo Matarazzo e a condecoração da Ordem do Rio Branco, além de ter retomado a direção da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, depois de ter sido demitido da mesma em 1981. Em 1986, recebeu a Ordem do Mérito de Brasília (pelo trabalho realizado na cidade) e prêmio do Governo da Bulgária e,

em 1987, o prêmio Lei Sarney para a Cultura Brasileira e prêmio do Governo da Polônia. Em 1989, esteve de férias na Casa de Brahms, pela Fundação Brahms para Artista-Residente, em Baden-Baden, na Alemanha e concluiu a *Sinfonia Nº 14*. Faleceu de infarto fulminante em ensaio da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, em 27 de março de 1989, antes de completar setenta anos.

As principais obras dessa fase são: *Ave Maria*, para coro à capela, *Fantasia*, para violino e orquestra, *Quarteto de Sopros*, *Hino do Amazonas*, *Mini Concerto Grosso*, *Elegia I para violino e piano*, *Duo para violino e piano*, *Quatro Canções da Madrugada*, para voz e piano, *Encantamento*, para violoncelo e piano, *Sinfonia Nº 9*, *Prelúdios para violão*, *Frevo para orquestra*, *Sinfonia Nº 10*, *Missa a 6 vozes*, *Fantasia Sul América* (versão solo para cada um dos instrumentos das cordas, madeiras, metais, piano e voz; e versão de cada um desses com acompanhamento de orquestra), *Suíte para violoncelo*, *Estatutos do homem*, *Sinfonia Nº 11*, *Alma* (ópera), *Elegia II para violino e piano*, *Suíte Brasília Ano I*, *Requiem para JK*, *Serenata para piano*, *Sinfonia Nº 12*, *Sinfonia Nº 13*, *Concerto para orquestra de câmara*, *Sonata Nº 5 para piano*, *Sinfonia Nº 14*.

Na fase de maturidade, Santoro compôs uma quantidade maior de obras para viola, tais como *Sonata Nº 2 para viola e piano* – estreada por Juan Sarudiansky (viola) e Elza Kasuko Gushiken (piano), na Sala Villa-Lobos, em Brasília, em 28 de agosto de 1985 – *Fantasia Sul América*, *Concerto Nº 1 para viola e orquestra* – estreado por Marie Christine Springuel (viola) e a Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a batuta de Sílvio Barbato, em 6 de novembro de 1989, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. No âmbito camerístico, há o *Duo para violino e viola* – estreado por Cecília Guida (violino) e Henrique Müller (viola), em 24 de setembro de 1983, em Goiânia – o *Improviso a 3*, para flauta, viola e violão – estreado pelo Trio Diabelli, no Rio de Janeiro, em 2 de setembro de 1985 – a *Briga dialética dos estilos*, para flauta, viola e violão – obra comemorativa aos setenta anos de Koellreutter, estreada em 7 de novembro de 1985, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, por F. Brandão (flauta), F. Stephany (viola) e Maria de Jesus Haro (violão), gravado pela Funarte – *Duo para voz e viola* – encomenda de Sonia Born e Georg Scheurman.

3 UM PANORAMA CONCEITUAL DA ÚLTIMA FASE DE SANTORO: MATURIDADE

O período entre 1978 e 1989 marcou a última fase da produção musical de Santoro. Conforme mostrado no capítulo anterior, o uso de justaposição de técnicas diferentes utilizadas ao longo de sua trajetória se constituiu como um recurso recorrente nessa fase, tendo resultado em uma síntese, que teria ocorrido dentro de um processo dialético, que uniu tendências anteriormente conflitantes mas que, provavelmente, só se tornou possível devido à sua visão um pouco mais atenuada sobre o comunismo, em especial no que concerne às diretrizes estilísticas que outrora delimitaram o seu campo de criação, especificamente, quando esteve alinhado ao realismo socialista. Algumas características presentes na música da última fase de Santoro são: tonalismo obscurecido por cromatismos (geralmente, por sextas, sétimas e nonas ou uma segunda menor sobre uma das notas do acorde), modalismo, células intervalares justapostas formadas a partir de fragmentos de uma série, com uso de transposição e ritmo variado.

Este capítulo pretende investigar os significados de maturidade, síntese, dialética, estilo, fusão, ecletismo, versatilidade, forma aberta, formatividade, idiosincrasia, tópicos, termos que se associam à última fase composicional de Santoro e que são importantes para auxiliar a identificar características musicais. Dessa forma, poderei realizar uma performance de suas obras vinculando o texto musical à minha bagagem afetiva e musical – encontrar mecanismos de ressonância entre o compositor, sua obra e o intérprete contribuem para uma interpretação expressiva e persuasiva.

As questões estilísticas permeiam os aspectos técnico-interpretativos e também aqueles relacionados à obra e à atividade composicional. O conhecimento vinculado à performance e aos aspectos musicais característicos propicia que o intérprete realize uma comunicação significativa com o público, desenvolvendo um estilo interpretativo persuasivo, a partir da relação dialética entre obra e intérprete.

Dentre alguns conceitos largamente presentes nas discussões acerca de estilos e ideologia na trajetória de Santoro, “dialética” se faz bastante presente, como pôde ser observado em sua correspondência pessoal no segundo capítulo. De acordo com Abbagnano (2007), “dialética” teve diferentes significados ao longo da história, um deles foi o de síntese dos opostos, que teve origem na filosofia hegeliana. Abbagnano (2007) define que a dialética:

É o processo em que há um adversário a ser combatido ou uma tese a ser refutada, e que supõe, portanto, dois protagonistas ou duas teses em conflito; ou então que é um

processo resultante do conflito ou da oposição entre dois princípios, dois momentos ou duas atividades quaisquer. [...] Toda a realidade move-se dialeticamente e, portanto, a filosofia hegeliana vê em toda parte tríades de teses, antíteses e sínteses, nas quais a antítese representa a “negação”, “o oposto” ou “outro” da tese, e a síntese constitui a unidade e, ao mesmo tempo, a certificação de ambas. [...] Na filosofia moderna e contemporânea a palavra dialética tem, na maioria das vezes, o significado hegeliano. [...] Por outro lado, a noção de dialética foi utilizada por Marx, Engels e seus discípulos no mesmo sentido atribuído por Hegel, mas sem o significado idealista que recebera no sistema de Hegel. O que Marx censurava no conceito hegeliano era que a dialética, para Hegel, é consciência e permanece na consciência, não alcançando nunca o objeto, a realidade, a natureza, a não ser no pensamento e como pensamento. Segundo Marx toda a filosofia hegeliana vive na “abstração” e por isso não descreve a realidade ou a história, mas só uma imagem abstrata desta que, por fim, é colocada como suprema verdade no “Espírito absoluto” (*Manuscritos econômicos-filosóficos*, III; trad. It., pp. 168ss.). Marx afirmava, portanto, a exigência de fazer a dialética passar da abstração à realidade, do mundo fechado da “consciência” ao mundo aberto da natureza e da história. [...] “O reconhecimento de que essas oposições e diferenças estão realmente presentes na natureza, mas com validade relativa, e de que a rigidez e a validade absoluta com que são apresentadas são introduzidas na natureza só pela nossa reflexão constitui o ponto central da concepção da dialética da natureza” (*Antidüring*, Pref. À 2ª. ed.). Segundo Engels, pode-se chegar às leis da dialética por abstração, tanto da história da natureza quanto da história da sociedade humana. “Elas nada mais são do que as leis mais gerais de ambas essas fases da evolução e do próprio pensamento” (*Dialética da natureza*, Dialética; trad. It., p. 56). Apesar disso, a noção de dialética permanecia substancialmente inalterada como ocorre em geral nos escritores modernos que fazem uso dela. [...] o conceito de dialética é marcado pelas seguintes características: 1ª. a dialética é a passagem de um oposto ao outro; 2ª. Essa passagem é a conciliação dos dois opostos; 3ª. Essa passagem (portanto a conciliação) é necessária (ABBAGNANO, 2007, p. 273-274).

Na concepção marxista, dialética e materialismo histórico estão diretamente relacionados. A parte material que determina a estrutura da sociedade estabelece um vínculo dialético com a superestrutura na qual se molda a consciência:

A tese do materialismo histórico é de que as formas assumidas pela sociedade ao longo de sua história dependem das relações econômicas predominantes em certas fases dela. [...] “Esse conjunto de relações de produção constitui a *estrutura* econômica da sociedade, que é a base real sobre a qual se erige uma *superestrutura* jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas sociais de consciência. (...) Portanto, o modo de produção da vida material em geral condiciona o processo da vida social, política e espiritual” (*Zur Kritik der politischen Ökonomie*, 1859, Pref.: trad. it., p. 17). Marx elaborou essa teoria sobretudo em oposição ao ponto de vista de Hegel, para quem é a consciência que determina o ser social do homem; para Marx, pelo contrário, é o ser social do homem que determina a sua consciência. [...] Engels falou em seguida da “inversão da práxis histórica”, ou seja, de uma reação de oposição da consciência humana à ação das condições materiais sobre ela. Mas do ponto de vista de Marx essa inversão não é necessária, visto não ser a superestrutura que reage à estrutura, mas o homem que, intervindo com suas técnicas para mudar ou para melhorar a estrutura econômica, se autocondiciona por meio dela. [...] Em outras palavras, afirmar que acontecimentos ou situações histórico-sociais sempre devem ser explicados pelo determinismo dos fatores econômicos é tese tão dogmática quanto qualquer outra obra que quisesse excluir absolutamente e em todos os casos o determinismo de tais fatores. O historiador, diante de uma situação, deve verificar o *peso* relativo aos fatores determinantes, estabelecendo-os caso a caso, considerando as situações particulares, e não decidindo de antemão e em definitivo. Isento dessa postura dogmática, o materialismo histórico representa, para a técnica de explicação historiográfica, uma das possibilidades mais fecundas e um novo grau de liberdade à escolha historiográfica (ABBAGNANO, 2007, p. 652).

Na gênese do marxismo, encontra-se o conceito de síntese, definido por Abbagnano (2007) da seguinte forma:

Este termo, além do significado comum de unificação, organização ou composição, tem os seguintes significados específicos: 1º. *método* cognitivo oposto à análise; 2º. atividade intelectual; 3º. *unidade* dialética dos opostos; 4º. *unificação* dos resultados das ciências na filosofia. [...] 3º. A noção de síntese como unidade dos contrários nasceu com o conceito correlato de *dialética* (v.) e foi exposta pela primeira vez por Fichte, que diz: “O ato pelo qual se busca, nas comparações, a característica graças à qual as coisas comparadas são opostas entre si chama-se procedimento *antitético* (chamado ordinariamente analítico). (...) O procedimento sintético, ao contrário, consiste em buscar nos opostos a característica graças à qual eles são idênticos” (*Wissenschaftslehre*, 1794, parágrafo 3-D, 3). A lei dessa identidade é que “nenhuma antítese é possível sem uma síntese porque a antítese consiste precisamente em buscar nos iguais a característica oposta, mas os iguais não seriam iguais se antes não tivessem sido postos como iguais por um ato sintético” (*Ibid.*, parágrafo 3, D, 3). Schelling falava de um processo que vai da tese à antítese e depois à síntese”, em virtude do qual o eu afirma o objeto, opõe-se a ele e finalmente volta a compreendê-lo em si mesmo (*System destranszendentalen Idealismus*, 1800, III, cap. I; trad. it., pp. 58 ss.) (ABBAGNANO, 2007, p. 905, 907).

A ideia de síntese pode ser compreendida, portanto, a partir do conceito de dialética, especialmente, aquele que está presente no trabalho de Marx e Engels. Em muitas correspondências pessoais de Santoro, e também em sua obra, verifica-se a presença de um raciocínio dialético, que estava na essência de seus posicionamentos ideológicos e impactou fortemente suas decisões estilísticas. A dialética de Marx possui antecedentes que remetem a Kant:

Kant declarou que o antigo significado de ‘dialética’ era ‘a lógica da ilusão’ e propôs uma “Dialética Transcendental” que analisou as “antinomias” (deduções de conclusões contraditórias) às quais a razão pura é inevitavelmente conduzida quando se estende além de sua esfera própria. Este conceito foi desenvolvido por Fichte e Schelling em uma noção triádica de tese, antítese oposta e síntese resultante. Hegel transformou a noção de contradição de lógica em metafísica, fazendo da dialética uma teoria não apenas de argumentos, mas de processos históricos dentro do desenvolvimento do “espírito”; Marx transformou isso ainda mais, substituindo “espírito” por “matéria” (AUDI, 1999, p. 233).⁵²

Hegel frequentemente argumentou que o que parecia ser contrários na filosofia, como mente/corpo, liberdade/determinismo, idealismo/materialismo, universal/particular, o estado/o indivíduo, ou mesmo Deus/homem, apareceram como alternativas incompatíveis apenas por causa da perspectiva subdesenvolvida e tão incompleta dentro da qual as oposições foram formuladas (AUDI, 1999, p. 367-368).⁵³

⁵² Original: Kant declared that the ancient meaning of ‘dialectic’ was ‘the logic of illusion’ and proposed a “Transcendental Dialectic” that analyzed the “antinomies” (deductions of contradictory conclusions) to which pure reason is inevitably led when it extends beyond its proper sphere. This concept was further developed by Fichte and Schelling into a triadic notion of thesis, opposing antithesis, and resultant synthesis. Hegel transformed the notion of contradiction from a logical to a metaphysical one, making dialectic into a theory not simply of arguments but of historical processes within the development of “spirit”; Marx transformed this still further by replacing “spirit” with “matter”.

⁵³ Original: Hegel often argued that what appeared to be contraries in philosophy, such as mind/body, freedom/determinism, idealism/materialism, universal/particular, the state/the individual, or even God/man,

A solução para os antagonismos expostos por Hegel viria, portanto, pela síntese, mas, na abordagem marxista, seria fruto de uma dialética materialista, atrelada à organização social resultante da relação entre trabalho, produção e propriedade privada. A divisão em classes sociais seria o ponto de partida para o pensamento em torno da luta de classes e da superação da desigualdade acarretada pela existência da propriedade privada. Cada classe possui interesses, ideias e convicções que constituem uma ideologia – e a cultura, a música e as artes expressam, ainda que indiretamente, uma visão construída historicamente, condizente com as estruturas sociais vigentes. Meyer (1989, p. 20) defende que os objetivos de um compositor com uma música são amplamente influenciados pela ideologia de uma cultura: “parâmetros externos à música podem – e frequentemente o fazem – afetar as escolhas feitas pelos compositores e, conseqüentemente, a história da música” (MEYER, 1989, p. 99)⁵⁴. Acontecimentos no campo político, econômico e social se relacionam à ideologia, que é traduzida em conceitos, crenças e atitudes – que ocorrem conscientemente ou inconscientemente – e que formam regras que governam as escolhas musicais (MEYER, 1989, p. 99-100).

As preferências estão ligadas a valores morais, crenças e costumes e estes atuam diretamente na concepção de uma obra, sendo, portanto, um processo formativo. A vontade de se expressar e se comunicar são partes de um modo de formar, entendido como estilo – derivado de um modo pessoal de fazer arte e de influências de artistas e escolas artísticas (NAPOLI, 2008, p. 56-57). Em *The New Harvard Dictionary of Music* (RANDEL, 1986), “estilo” é definido como:

As escolhas que uma obra ou performance faz entre as possibilidades disponíveis. O estilo compreende, portanto, todos os aspectos de um trabalho ou performance. Como costuma ser usado com respeito à música, o conceito de estilo é emprestado de uma tradição retórica (remontando pelo menos a Aristóteles) que distingue estilo de conteúdo – a maneira pela qual algo é dito como distinto do que está sendo dito. Essa distinção é difícil de sustentar, mesmo com respeito à linguagem. Sua aplicação à música é ainda mais problemática, porque a música é essencialmente não representativa. As alturas e durações definem o estilo de uma composição e também constituem conteúdo. Nesse sentido, a música só tem estilo. O conceito de estilo é empregado principalmente com o propósito de comparar obras ou performances entre si e identificar as características significativas que distinguem uma ou mais obras ou performances de outras. O estilo pode, portanto, referir-se a aspectos que caracterizam as obras ou performances de um período, região, gênero ou compositor ou intérprete individual. Uma obra individual também pode ser descrita como tendo um estilo que a distingue de outras obras do mesmo compositor. Em todos esses casos, a tentativa

appeared such incompatible alternatives only because of the undeveloped and so incomplete perspective within which the oppositions were formulated.

⁵⁴ Original: Parameters external to music may, and often do affect the choices made by composers and thereby the history of music.

de definir um estilo requer consideração de todos os aspectos da música em estudo. Assim, a análise do estilo faz uso de todas as técnicas de análise (incluindo, por exemplo, a análise da forma) e crítica. Suas ênfases podem diferir, entretanto. [...] Historicamente, as classificações de estilos musicais derivam da tradição de classificações de estilo na retórica e começam a florescer no final do século 16 e no início do século 17, quando os escritores de música foram mais fortemente influenciados pelas teorias da retórica (RANDEL, 1986, p. 811-812).⁵⁵

Os estilos estão diretamente relacionados às escolhas, que podem estar associadas a circunstâncias externas, manifestadas por patronos, músicos, público, editora, tendências, etc e o valor de uma obra está agregado à ideologia de uma cultura (MEYER, 1989, p. 151). A questão da escolha, guiada pela ideologia, envolve uma seleção de alternativas existentes e o descarte de algumas opções. Com relação às escolhas composicionais:

As escolhas composicionais são difíceis de explicar, porque, de um ponto de vista histórico, pelo menos, os objetivos mais importantes dos compositores são significativamente estabelecidos por crenças e atitudes muitas vezes inconscientes e não conceitualizadas da cultura mais ampla – mas acima de tudo, pela ideologia (MEYER, 1989, p. 100).⁵⁶

As escolhas podem derivar de questões internas ou externas à música. As primeiras se referem a regras e estratégias composicionais. As segundas, às condições políticas, econômicas, sociais, intelectuais e tecnológicas – que influenciam na invenção, seja por meio de novas estratégias ou por meio de novas realizações. Com relação às estratégias de composição, Meyer (1989) verificou que:

Estratégias são escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo. [...] a maioria das mudanças na história da música ocidental envolveu a concepção de novas estratégias para a realização de regras existentes, ao invés da invenção de novas regras. Mudanças nas regras [...] ocorrem apenas no nível mais alto da história da música ocidental – isto é, o nível que designa épocas como a Idade Média, a Renascença, a Era da Tonalidade (aproximadamente 1600-1918) e a

⁵⁵ Original: The choices that a work or performance makes from among the possibilities available. Style thus comprehends all aspects of a work or performance. As often used with respect to music, the concept style is borrowed from a rhetorical tradition (reaching back at least to Aristotle) that distinguishes style from content – the manner in which something is said as distinct from what is being said. Such a distinction is difficult to sustain even with respect to language. Its application to music is still more problematic, because music is essentially nonrepresentational. The pitches and durations define the style of a composition also constitute content. In this sense, music has only style. The concept style is employed principally for the sake of comparing works or performances with one another and identifying the significant characteristics that distinguish one or more works or performances from others. Style may thus refer to features that characterize the works or performances of a period, region, genre, or individual composer or performer. An individual work may also be described as having a style that distinguishes it from other works by the same composer. In all of these cases, the attempt to define a style requires consideration of all aspects of the music being studied. Thus, the analysis of style makes use of all of the techniques of analysis (including, e. g., the analysis of form) and criticism. Its emphases may differ, however. [...] Historically, classifications of musical styles derive from the tradition of classifications of style in rhetoric, and they begin to flourish in the late 16th and early 17th century when writers on music were most heavily influenced by theories of rhetoric.

⁵⁶ Original: Rather compositional choices are difficult to explain because, from a historical point of view at least, the most important goals of composers are established to a significant extent by often unconscious and unconceptualized beliefs and attitudes of the larger culture – above all, by ideology.

“Era Moderna.” *Dentro* dessas épocas, o que mudou foram as restrições estratégicas (MEYER, 1989, p. 20).⁵⁷

Os movimentos que fizeram parte da música do século XX, como o serialismo, o neoclassicismo e o aleatório, criaram restrições não apenas no nível estratégico, mas também quanto às regras estilísticas (MEYER, 1989, p. 109). De acordo com Meyer, que adotou uma definição semelhante à proposta de Jan LaRue: “Estilo é uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de algum conjunto de restrições” (MEYER, 1989, p. 3)⁵⁸. O estilo pode estar presente em um conjunto de obras que partiram de escolhas semelhantes ou dentro de obras de um único compositor – que estabeleceu uma coerência própria, ainda que com mudanças nos procedimentos composicionais.

O estilo se caracteriza por um universo de discurso na arte comum a uma comunidade e inclui gestos e respostas para estes, a fim de que se estabeleça uma comunicação (MEYER, 1956, p. 42). A resposta e a percepção para uma música estão subordinadas aos hábitos aprendidos, que dependem de aspectos culturais. É frequente a associação de imagens, de forma consciente, na escuta musical; podem ocorrer a partir de uma experiência individual particular ou podem ser coletivas e comum a um grupo de indivíduos – neste caso, trata-se de um processo que Meyer (1956, p. 257) denominou “conotação”, que se refere a uma relação entre aspectos da organização musical e experiências extramusicais que partem de um conceito de imagem padronizado e comum no pensamento de um grupo e resultam em atitudes similares. De acordo com Meyer (1956, p. 259): “a maneira particular pela qual uma conotação é realizada ou representada na música não pode ser entendida separadamente das crenças e atitudes da cultura em questão”⁵⁹, porque “as associações são intraculturais”⁶⁰.

Meyer (1956, p. 258) argumentou que a afetividade encontrada na relação entre forma e conteúdo referencial não necessariamente está associada à forma e ao conteúdo musicais, pois depende da subjetividade presente na mente do ouvinte. Frequentemente, as memórias desencadeiam experiências afetivas e estas evocam lembranças e imagens do passado que se

⁵⁷ Original: Strategies are compositional choices made within the possibilities established by the rules of the style. [...] most changes in the history of Western music have involved the devising of new strategies for the realization of existing rules, rather than invention of new rules. Rule changes [...] occur only on the highest level of the history of Western music – that is, the level designating epochs such as the Middle Ages, the Renaissance, the Age of Tonality (ca. 1600-1918), and the “Age of Modernity.” *Within* these epochs what changed was strategic constraints.

⁵⁸ Original: Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints.

⁵⁹ Original: The particular way in which a connotation is realized or represented in music cannot be understood apart from the beliefs and attitudes of the culture in question.

⁶⁰ Original: associations are intracultural.

conectam ao caráter de uma música. Para Meyer (1956, p. 258): “mesmo as experiências afetivas mais puramente musicais podem dar origem a processos de imagem que, desenvolvendo sua própria série de associações, podem se tornar independentes da própria sucessão musical”⁶¹. Por outro lado, Meyer (1956) citou Cassirer para designar o quanto a música produz emoções que revelam a vida em si mesma:

“A arte nos dá movimentos da alma humana em toda a sua profundidade e variedade. Mas a forma, a medida e o ritmo desses movimentos não são comparáveis a nenhum estado de emoção. O que sentimos na arte não é uma qualidade emocional simples ou única. É o processo dinâmico da própria vida” (MEYER, 1956, p. 18).⁶²

O prazer estético surge de formas e convenções que fazem parte dos hábitos de percepção presentes tanto nos artistas quanto no público; não se trata meramente de um interesse intelectual quanto ao estilo, mas de “um prazer estético imediato na percepção que resulta do despertar e suspensão ou cumprimento de expectativas que são produtos de muitos encontros anteriores com obras de arte” (MEYER, 1956, p. 25)⁶³. De acordo com Santoro, a relação inquebrantável entre forma e conteúdo – que gera um estilo – pode proporcionar um conteúdo humano que perpassa o tempo, fazendo com que uma música continue tendo significado – ainda que por processos de ressignificação:

É claro que a mensagem de um artista pode ter muitas formas, muitos meios diferentes para atingir o seu desejo, que a sua intenção e a sua elaboração sejam unidas, sejam feitas de um todo em que não podemos separar do que é forma do que é conteúdo e principalmente do que é conteúdo humano que é quando a obra fica realmente e perdura por séculos, essa comunhão que só a música consegue fazer (SANTORO, 1989 *apud* FONSECA, 2016, Anexo B, p. 44).

O estilo de um compositor, de acordo com a concepção de Pareyson (1993, p. 299), refere-se ao conceito de poética, que possui um caráter pessoal, histórico, programático e operativo (propõe “ideais” e “programas” artísticos) e se diferencia da estética, que possui um caráter filosófico e especulativo e visa superar variações históricas (busca definir um “conceito” de arte). Para Pareyson, “o conteúdo da arte é a pessoa do artista, sua circunstância histórica e a história pessoal que ele carrega consigo, e o modo originário de acesso a essa história é a condição de pessoa” (NAPOLI, 2008, p. 55). Este pensamento coincide com o de Meyer (1956, p. 54), que apontava a existência de crenças e atitudes relevantes mantidas por um sistema de

⁶¹ Original: even the most purely musical affective experiences may give rise to image processes which, developing their own series of associations, may become independent of the musical succession itself.

⁶² Original: “Art gives us the motions of the human soul in all their depth and variety. But the form, the measure and rhythm of these motions is not comparable to any single state of emotion. What we feel in art is not a simple or single emotional quality. It is the dynamic process of life itself”.

⁶³ Original: an immediate aesthetic delight in perception which results from the arousal and suspension or fulfillment of expectations which are the products of many previous encounters with works of art.

controle de expectativas que permitia a manipulação de materiais e emoções que constituíam um todo estético íntegro.

A teoria da estética da formatividade, desenvolvida por Pareyson, surgiu para tratar da ótica do artista, a partir de suas experiências, num âmbito filosófico, e que inclui o aspecto material, espiritual e a criação. A estética não delimita normas, já que é filosofia que trata dos problemas da arte e da beleza; sua função é sistematizar as experiências artísticas de plano empírico para o universo conceitual. A formatividade se traduz na forma de lidar com o mundo, que produz formas (NAPOLI, 2008, p. 20): “‘Formar’ significa aqui ‘fazer’ inventando ao mesmo tempo ‘o modo de fazer’, ou seja, ‘realizar’ só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são ‘formas’” (PAREYSON, 1993, p. 12-13). De acordo com Pareyson (1993):

Se, apesar da pouca elegância do termo, preferimos designar esta teoria como “estética da formatividade” em vez de “estética da forma”, foi sobretudo por dois motivos. Em primeiro lugar, porque o termo “forma”, por seus inúmeros significados, acaba tornando-se ambíguo e corre o risco de passar pelo simples contraposto de “matéria” ou “conteúdo”, evocando assim a *vexata quaestio* do formalismo e do conteudismo. Mas aqui se compreende a forma como organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepetível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo. Em segundo lugar, para logo colocar em evidência o caráter dinâmico da forma, à qual é essencial o ser um resultado, ou melhor, a resultante de um “processo” de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso (PAREYSON, 1993, p. 9-10).

A experiência estética pressupõe a relação inseparável entre experiência e reflexão, presente nas atividades de artistas, intérpretes, críticos, produtores e apreciadores (PAREYSON, 1993, p. 11): “a experiência é ao mesmo tempo objeto de reflexão e verificação do pensamento; e o pensamento é ao mesmo tempo resultado e norma da interpretação da experiência” (PAREYSON, 1993, p. 18). O pensamento crítico ocorre no interior da formação e durante o seu curso (PAREYSON, 1993, p. 27). A relação entre experiência e reflexão está presente na ligação triádica estabelecida por Cohen e Mead (MEYER, 1956, p. 34), usada para se encontrar o significado de uma obra, considerando-se: “(1) um objeto ou estímulo; (2) aquilo para o qual o estímulo aponta – aquilo que é seu consequente; e (3) o observador consciente”⁶⁴.

O formar se relaciona ao estilo, que pressupõe intencionalidade: “resultado de escolhas feitas entre possibilidades alternativas, permitidas pelas restrições tanto do estilo de atividade

⁶⁴ Original: (1) an object or stimulus; (2) that to which the stimulus points – that which is its consequent; and (3) the conscious observer.

quanto do contexto cultural” (MEYER, 1989, p. 138)⁶⁵. Meyer relaciona intenção a motivo e afirma que este abrange um todo variado de objetivos, enquanto aquela sugere algo fixo e menos alterável; apesar de insinuar uma diferença entre essas palavras, Meyer as utiliza, em geral, sem distinção (MEYER, 1989, p. 138). A intencionalidade pode ocasionar a invenção, que, na perspectiva da formatividade, mostrar-se-ia como “um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (NAPOLI, 2008, p. 34); dessa forma, há uma relação dialética entre forma formante e forma formada, gerando reciprocidade e simultaneidade, que estão intrinsicamente associadas à personalidade artística:

Na arte, a formatividade se especifica dando-se um conteúdo, uma matéria, uma lei. O conteúdo é toda a vida do artista, sua personalidade no ato de se fazer não apenas energia formante, mas justamente “modo de formar”, “estilo”, e de estar presente na obra somente como estilo; o que convida a superar a velha *querelle* de conteudismo e formalismo, porque na arte o espírito é estilo e o estilo espírito, e permite evitar toda diatribe sobre o conceito de “expressão”, porque na arte o dizer é o mesmo que o fazer ou o fazer é um dizer (PAREYSON, 1993, p. 13).

Pareyson (1993, p. 30) argumenta que “o conteúdo da arte é a própria pessoa do artista, sua concreta experiência, sua vida interior, sua irrepetível espiritualidade, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações”. Como parte de um processo inventivo e formativo, que ressoa em Meyer (1989, p. 102), as tendências são imitadas até que haja conflitos com outras restrições dos parâmetros musicais ou com fatores externos à música:

Em suma, as inovações que são compatíveis com as restrições e tendências dos processos perceptivos e cognitivos humanos tendem a ser compreendidas como relações coerentes, estáveis e memoráveis. Como tal, eles têm uma chance razoável de serem replicados como aspectos do idioma de um compositor ou como parte do dialeto da comunidade composicional (MEYER, 1989, p. 140).⁶⁶

Para que uma tendência seja, de fato, uma influência, deve ser parte do processo de escolha do compositor e o desafio não está em detectar que uma influência aconteceu ou traçar conexões com suas origens, mas explicar por que ocorreram (MEYER, 1989, p. 143). A palavra escolher tem uma conotação atrelada a uma intenção deliberada e consciente, mas poucas escolhas são feitas dessa forma, pois a maior parte dos comportamentos humanos é uma ação continuada e automática de hábitos (MEYER, 1989, p. 4), entretanto, dada a existência de

⁶⁵ Original: Intentions: result from choices made among alternative possibilities permitted by the constraints of both the style of the activity and the cultural context.

⁶⁶ Original: In short, innovations that are compatible with the constraints and proclivities of human perceptual and cognitive processes will tend to be comprehended as coherent, stable, and memorable relationships. As such, they have a reasonable chance of being replicated as aspects of the idiom of a composer or as part of the dialect of the compositional community.

restrições que delimitam alternativas de escolhas, em função do contexto, verifica-se que “influência se manifesta como escolha, e escolha depende da interpretação” (MEYER, 1989, p. 144)⁶⁷. Segundo Pareyson (1993, p. 172), interpretar é uma forma de conhecimento, “não há conhecimento, para o homem, a não ser como interpretação [...] – pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar”.

A escolha pode ser interpretada como “uma decisão entre formas alternativas de se ‘dizer’ as mesmas coisas. Desta forma, estilo é considerado dependente da possibilidade de sinonímia” (MEYER, 1989, p. 6-7)⁶⁸, pois trata-se de possibilidades associadas a restrições de ordem psicológicas e culturais relativas a “como” algo será feito – e não o que. O estilo é determinado – mesmo no âmbito interno das restrições musicais – por fatores externos à música, como política, economia, religião, nível intelectual. No segundo capítulo, verificou-se a trajetória estilística de Santoro, associando-a a fatores como ideologia, correntes da música do século XX etc.

Na descrição e classificação de estilos, nota-se uma relação entre restrições que dependem de uma hierarquia da moda. As restrições, de acordo com Meyer (1989, p. 13), são divididas em três categorias: leis, regras e estratégias. Leis são “princípios governando a percepção e cognição de padrões musicais” (MEYER, 1989, p. 13)⁶⁹. As regras são intraculturais (contraponto e harmonia, por exemplo) e não universais, podem ser de dependência, contextual ou sintáticas (MEYER, 1989, p. 17). “Estratégias são escolhas composicionais feitas dentro das possibilidades estabelecidas pelas regras do estilo” (MEYER, 1989, p. 20).⁷⁰ A diferença entre regra e estratégia é útil para se compreender a questão da originalidade e criatividade, alguns compositores inventaram novas regras, enquanto outros não modificaram as regras, mas inventaram novas estratégias para a realização das regras (MEYER, 1989, p. 31). Com relação à convenção e desvio de normas estilísticas – na maioria das vezes, no plano estratégico – Meyer (1989) observou que:

Os historiadores da arte e da música tendem a enfatizar a importância de convenções e normas compartilhadas, ao passo que os críticos literários não raramente associam o estilo ao desvio de tais convenções e normas. [...] Mesmo os desvios devem ser replicados (compartilhados dentro da obra em questão) para que sejam considerados

⁶⁷ Original: [...] influence is manifest as choice, and choice depends on interpretation.

⁶⁸ Original: [...] a decision between alternative ways of “saying” the same things. In this way style is taken to be dependent upon the possibility of synonymity.

⁶⁹ Original: [...] principles governing the perception and cognition of musical patterns.

⁷⁰ Original: Strategies are compositional choices made within the possibilities established by the rules of the style.

traços do estilo da obra. Um único desvio não pode definir o estilo (MEYER, 1989, p. 13).⁷¹

Meyer (1989, p. 76-77) argumentou que não é possível saber o que os compositores do passado sentiam, acreditavam ou entendiam, os documentos evidenciam os comportamentos associados a escolhas. Para se compreender essas escolhas, é necessário reconstruir o contexto, saber das necessidades, hábitos, predileções de um artista, e também das alternativas disponíveis, conforme as restrições estilísticas e culturais. A partir disso, é possível encontrar os objetivos, motivos, necessidades, razões de escolhas. As escolhas composicionais podem ser divididas em dialeto, idioma e estilo intraopus. Com relação ao dialeto, Meyer (1989) explicou que:

Os dialetos são subestilos diferenciados porque vários compositores - geralmente, mas não necessariamente, contemporâneos e vizinhos geográficos - empregam (escolhem) regras e estratégias iguais ou semelhantes. Os dialetos podem, por exemplo, ser subdivididos em termos de área geográfica, nacionalidade ou movimentos. [...] Ou um dialeto pode ser definido por classe social ou função cultural: música folclórica versus música artística, militar versus música de dança. Mas na maioria das vezes os dialetos são distinguidos historicamente (MEYER, 1989, p. 23).⁷²

De acordo com Meyer (1989, p. 24), o idioma se caracteriza pelas restrições mais usadas por um compositor ou pelo uso de novas restrições. É mais frequente o idioma estar associado a um período histórico. “Quando as estratégias escolhidas por um compositor mudam ao longo do tempo, seu idioma pode ser dividido em períodos como inicial, intermediário e tardio” (MEYER, 1989, p. 24).⁷³ Acerca da diferença entre “dialeto”, “idioma” e “estilo intraopus”⁷⁴, Meyer (1989) definiu que:

Enquanto o dialeto tem a ver com o que é comum às obras de diferentes compositores e o idioma tem a ver com o que é comum às diferentes obras do mesmo compositor, o estilo intraopus se preocupa com o que é replicado dentro de uma única obra. O que é replicado pode ser uma relação de primeiro plano, como um motivo ou progressão harmônica, uma textura ou uma ordem dinâmica. [...] E algumas formas – tema e

⁷¹ Original: Art and music historians have tended to emphasize the importance of shared conventions and norms, while literary critics have not infrequently connected style with deviation from such conventions and norms. [...] Even deviations must be replicated (shared within the work in question) if they are to be considered traits of the style of the work. A single deviation cannot define style.

⁷² Original: Dialects are substyles that are differentiated because a number of composers – usually, but not necessarily, contemporaries and geographical neighbors – employ (choose) the same or similar rules and strategies. [...] Dialects can, for example, be subdivided in terms of geographical area, nationality, or movements. [...] Or a dialect may be defined by social class or cultural function: folk music versus art music, military versus dance music. But most often dialects are distinguished historically.

⁷³ Original: When the strategies chosen by a composer change over time, his or her idiom may be divided into periods such as early, middle, and late.

⁷⁴ Narmour utilizou a palavra “idiolect” para se referir ao que Meyer definiu como “estilo intraopus” (MEYER, 1989, p. 25).

variações e chaconne são exemplos notáveis – são, claro, especificamente baseadas no princípio da replicação no nível do estilo intraopus (MEYER, 1989, p. 24).⁷⁵

Dentro das estratégias, a inovação pode ser realizada a partir da “ordenação ou modificação de meios estilísticos já existentes” (MEYER, 1989, p. 123)⁷⁶, por meio de permutação, combinação, deslocamento e extrapolação. Permutação é um rearranjo das notas de uma escala ou de ritmos possíveis, pode ser por aumento, diminuição, inversão ou retrógrado. Combinação envolve procedimentos usados no serialismo, como a formação de séries. Deslocamento é uma mudança na localização de um padrão; pode ser em alturas (transposição) ou no tempo. Extrapolação se refere a um procedimento estendido: alturas, ritmos, timbres, dinâmicas, técnicas instrumentais.

Outros aspectos relevantes na criação artística são conhecimento e visão; Meyer se utilizou da premissa de que conhecimento é poder e ressaltou que a visão depende de conhecimento e que isso é fundamental para o sucesso nas escolhas (MEYER, 1989, p. 90). As escolhas são afetadas por parâmetros externos à música (políticos, econômicos etc) e isso delineia a história da música (MEYER, 1989, p. 99), relacionando-se à ideia sugerida por William Dray de que eventos “são julgados importantes pelo que eles acarretam” (DRAY, 1959 *apud* MEYER, 1989, p. 86)⁷⁷.

Eventos podem marcar, por exemplo, o início de um período de estabilidade, que, conforme constatou Meyer (1989, p. 110), costuma ser um momento de muita produtividade artística. Quando existe uma estabilidade, geralmente um estilo encontra-se bem estabelecido, dessa forma, as inovações ocorrem por meio de novas estratégias e esquemas, guiadas pelo gosto, que, de acordo com o exposto por Meyer (1989, p. 111), “é em parte uma função da sensibilidade seletiva”⁷⁸.

As definições de Meyer sobre estilo e suas relações com escolhas, inovações, estratégias, regras e ideologia da cultura e também a teoria da estética da formatividade de Pareyson são úteis para entender como certos motivos e razões propulsionaram mudanças estilísticas e delimitaram fases ao longo da trajetória de Santoro. O capítulo anterior mostrou que o gosto pelo “moderno” foi uma constante na vida de Santoro, mesmo quando esteve

⁷⁵ Original: While dialect has to do with what is common to works by different composers, and idiom has to do with what is common to different works by the same composer, intraopus style is concerned with what is replicated within a single work. What is replicated may be a foreground relationship such as a motive or harmonic progression, a texture or a dynamic ordering. [...] And some forms – theme and variations and chaconne are notable examples – are, of course, specifically based on the principle of the replication on the level of intraopus style.

⁷⁶ Original: [...] ordering or modifying already existing stylistic means.

⁷⁷ Original: [...] are judged important because of what they lead to.

⁷⁸ Original: [...] is partly a function of selective sensitivity.

alinhado ao realismo socialista. O século XX produziu um desenvolvimento tecnológico acelerado e isso impactou os movimentos artísticos, gerando diversas tendências estilísticas. Faz sentido que, depois de experimentar diferentes técnicas, Santoro tenha percebido que sua linguagem poderia unir vertentes diversas e criar uma forma única de composição, que manteria aspectos reconhecíveis de sua personalidade artística.

A junção de uma variedade de influências – tipos de replicação, de características específicas, traços do idioma de alguns compositores (MEYER, 1989, p. 142) – demonstra versatilidade, característica especialmente marcante na última fase de Santoro. Meyer apontou que “meios novos têm maior probabilidade de serem usados e replicados se tiverem *versatilidade* – isto é, se puderem funcionar em uma variedade de circunstâncias composicionais e situações estilísticas” (MEYER, 1989, p. 141)⁷⁹. Em um dos significados atribuídos à “versatilidade”, segundo o Dicionário Houaiss (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 1938), consta “capacidade de ser diverso nas suas habilidades, saberes, empregos, aproveitamento, etc”; Santoro possuía essa qualidade. A versatilidade possibilitou a Santoro, portanto, uma síntese que, na definição do Dicionário Houaiss, designa:

1 método, processo ou operação que consiste em reunir elementos diferentes, concretos ou abstratos, e fundi-los num todo coerente [...] 8 FIL na dialética hegeliana, fusão de uma tese e uma antítese numa noção ou proposição nova que, num nível superior combina de entendimento ou conhecimento, as combina, conservando o que há de legítimo em cada uma (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 1751).

Versatilidade e síntese foram possíveis porque Santoro foi eclético quanto aos estilos usados em sua última fase. A justaposição de técnicas composicionais – que foi apresentada no capítulo anterior – comprova a pluralidade e a conciliação entre os estilos adotados. Japiassú e Marcondes (2008) explicaram que o ecletismo é:

[um] Método filosófico que consiste em retirar dos diferentes sistemas de pensamento certos elementos ou teses para fundi-los num novo sistema. Também é uma escola de filosofia, cujo principal representante é Victor Cousin (1792-1867), que procurou construir uma doutrina escolhendo em outros sistemas as teses que lhe pareciam verdadeiras. “O ecletismo é um método histórico que supõe uma filosofia avançada capaz de discernir o que há de verdadeiro e o que há de falso nas diversas doutrinas, e, após tê-las extraído e depurado pela análise e pela dialética, de dar a todas uma parte legítima numa doutrina melhor e mais ampla” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2008, p. 81).

A construção dialética de pensamento possibilitou, portanto, que Santoro, ao ser eclético e versátil, realizasse uma síntese estilística, na qual houve uma fusão das experiências advindas de incursões em terrenos diversos, no que se refere a técnicas e tendências. Santoro alcançou

⁷⁹ Original: Novel means are more likely to be used and replicated if they have *versatility* – that is, if they can function in a variety of compositional circumstances and stylistic situations.

liberdade artística para tais realizações durante a maturidade, momento em que desfrutou do conhecimento acumulado e retornou às linguagens de fases anteriores, para uni-las e criar um tipo de composição em que utilizou estratégias habituais, mas combinando-as de forma original. Independentemente da fase, Santoro imprimiu um estilo próprio em suas obras – e isso converge para um dos significados de “estilo”: “conjunto de tendências e características formais, conteudísticas, estéticas etc que identificam ou distinguem uma obra, um artista etc, ou determinado período ou movimento” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 835). De acordo com Abbagnano (2007):

Em sua origem, no séc. XVIII, a noção de estilo foi expressa pelo lema francês *le style c'est l'homme même* e considerada a manifestação na forma expressiva das características do sujeito em sua relação com o material empregado. Hegel considerou demasiado restrita essa concepção e incluiu no estilo também as determinações que as condições da arte em questão produzem na forma expressiva. [...] Neste sentido, o estilo não seria o homem, mas a própria *coisa*. Em todo caso, porém, o estilo seria uma certa uniformidade de caracteres, encontrável em determinado domínio do mundo expressivo. “O estilo se nos revela como uma unidade de formas, de tônicas e de atitudes dominantes, numa complexa variedade de formas e conteúdos”, escreveu Lucian Blaga, que insistiu em estender o fenômeno estilo a todo o mundo da cultura (*Orizzonte e stile*, 1936; trad. It., 1946, p. 45) (ABBAGNANO, 2007, p. 375).

O estilo de Santoro pode ser percebido em uma única obra ou no conjunto de sua produção musical; a divisão em fases, apesar de parecer uma fragmentação, forma um todo e constitui uma unidade, dessa forma: “O senso da totalidade depende de todas as peças individualmente, mas também é verdade que o senso de individualidade de cada peça é aclarado pela cumulativa luz da totalidade” (KERMAN, 1979 *apud* KUBALA, 2004, p. 28).

Para Fonseca (2016, p. 22), Santoro possuía um estilo musical idiossincrático, entendido como um “temperamento peculiar ou particular”, caracterizado por um discurso musical singular, com influências ideológicas, “cuja inquietude e a propriedade contida em sua interpretação do mundo, resultaram na diversidade de estilos, na maioria das vezes, direcionados pela riqueza de paradigmas estéticos específicos”. Fonseca (2016, p. 22) reforçou a relação idiossincrática em Santoro ao apontar a “particularidade encontrada em sua linguagem musical e, mais facilmente compreendidos, nas várias transições estéticas percorridas ao longo de sua vida”.

Dentro da cultura da música clássica, a noção de estilo se estende para além do universo composicional e também está presente na performance, ao nos referirmos a estilo interpretativo – que, por vezes, acaba sendo ignorado, uma vez que existe a crença de que a performance reproduz o som da única maneira como deveria soar. Como forma de compreender a diversidade de estilos interpretativos, Leech-Wilkinson (2020, cap. 6.17) sugeriu que a palavra

“obra” não seja mais usada, porque designa algo não passível de manipular; o autor propõe o uso de “peça” ou de “composição”, a primeira fica suscetível a variações, conforme o estilo interpretativo, pois se refere a uma peça de algo, feita a partir de uma partitura, com imaginação; “composição” teria seu sentido ligado à realização do compositor, a fazer planos. A noção de “peça” contém a ideia de que o compositor fez indicações na partitura, entretanto, a performance não se limita a isso: “a notação não é uma compressão sem perdas: é, de fato, com muitas perdas. E performance não é distorção: performance faz música” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 6.17)⁸⁰.

Numa concepção diferente da proposta por Leech-Wilkinson (2020), Eco (1991) estabeleceu que uma obra poderia ter diferentes interpretações e receptividades, de forma a gerar uma “obra aberta” – neste trabalho, por se considerar a abertura da obra na perspectiva de Eco, não haverá a distinção entre obra, composição e peça. O conflito entre liberdade interpretativa e fidelidade à obra foi debatido por Eco (2016), que mostrou que a abertura da obra ocorria pela pluralidade de interpretações:

Em suma, dizer que um texto é potencialmente sem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz. Até mesmo o desconstrucionista mais radical aceita a ideia de que existem interpretações clamorosamente inaceitáveis. Isso significa que o texto interpretado impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos de seu autor). [...] Sejam realistas: nada há de mais significativo do que um texto que se declara divorciado do sentido (ECO, 2016, p. 26).

A discussão clássica acerca dos sentidos de um texto girava em torno de se buscar “aquilo que o autor queria dizer” ou “aquilo que ele [o texto] diz, independentemente das intenções do autor” (ECO, 2016, p. 34). A última premissa desencadeia duas abordagens: uma que depende da coerência contextual e dos sistemas de significação atrelados e outra que se vincula ao que o destinatário percebe conforme seus sistemas de significação, desejos, pulsões, arbítrios (ECO, 2016, p. 34), nesta, privilegia-se o leitor na definição do texto. Com relação às infinitas possibilidades de interpretação, Eco (2016, p. 35) conclui que, “embora dizendo que um texto pode estimular um número infinito de interpretações e que *il n’y a pas de vrai sens d’un texte*⁸¹ (Valéry), ainda assim não se tem como certo se a infinidade das interpretações depende da *intentio auctoris*, da *intentio operis* ou da *intentio lectoris*”.

Eco (2016, p. 41) utilizou a semiótica como ferramenta interpretativa, tendo estabelecido a diferença entre interpretação semântica ou semiótica e interpretação crítica ou

⁸⁰ Original: Notation is not lossless compression: it’s very lossy indeed. And performance is not distortion: performance makes music.

⁸¹ Tradução: não há um sentido verdadeiro de um texto.

semiótica, sendo a primeira entendida como o processo de significação realizado pelo destinatário, trata-se de um fenômeno explicado por Peirce (ECO, 2016, p. 225) como sendo “uma ação ou influência que é, ou implica, uma cooperação de três sujeitos, o signo, seu objeto e seu interpretante, tal que essa influência tri-relativa de modo algum se pode resolver em ações entre pares”; a segunda (a semiótica) explica as razões estruturais pelas quais ocorrem interpretações semânticas, refere-se a um discurso teórico “a disciplina da natureza essencial e das variedades fundamentais de toda possível semiose” (PEIRCE *apud* ECO, 2016, p. 225). Na perspectiva semiótica:

A iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico. Isso não significa que só se possa fazer sobre um texto uma e apenas uma conjectura interpretativa. Em princípio, podemos fazer uma infinidade delas. Mas no fim as conjecturas deverão ser testadas sobre a coerência do texto e à coerência textual só restará desaproveitar as conjecturas levianas [...]. Portanto, um texto deve ser tomado como parâmetro de suas interpretações (embora cada nova interpretação enriqueça nossa compreensão daquele texto, ou seja, embora cada texto seja sempre a soma de sua manifestação linear mais as interpretações que dela foram dadas). Mas para tomarmos um texto como parâmetro de suas interpretações, necessitamos admitir que, pelo menos por um instante, exista uma linguagem crítica que age como metalinguagem e permite a comparação entre o texto, com toda a sua história, e a nova interpretação (ECO, 2016, p. 46-47).

Complementando esse pensamento, Eco (2016, p. 335) destacou que “interpretar significa reagir ao texto do mundo ou ao mundo de um texto produzindo outros textos”. Essa ideia se relaciona ao modelo de obra aberta, que trata de explicar várias poéticas, sendo operacional, “incorporada a múltiplos contextos ideológicos, realizada de modo mais ou menos explícito; tanto que, para torná-la explícita, foi necessário petrificá-la numa abstração que, como tal, não é encontrada concretamente em parte alguma” (ECO, 1991, p. 26). A multiplicidade de leituras extrapola o âmbito das intenções do autor:

[...] o autor sabe que esse texto será interpretado não segundo suas intenções, mas segundo uma complexa estratégia de interações que coenvolve também os leitores, juntamente com a competência destes em relação à língua como patrimônio social. Por patrimônio social não entendo apenas uma dada língua como conjunto de regras gramaticais, mas também toda a enciclopédia que se constituiu mediante o exercício daquela língua, isto é, as convenções culturais que aquela língua produziu e a história das precedentes interpretações de muitos textos, entre os quais se inclui o texto que o leitor está lendo naquele momento (ECO, 2016, p. 117).

Nessa perspectiva, questões estilísticas com relação ao período em que um compositor criou uma obra e as interpretações existentes ao longo da história formam um arcabouço de conhecimento que propicia novas interpretações e compreensões de uma música e influencia na comunicação com o público. Essa ideia está presente no conceito de “obra aberta”, em que uma forma acabada e fechada possui abertura para diversas interpretações: “cada fruição é,

assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (ECO, 1991, p. 40); trata-se do fenômeno da congenialidade (ECO, 1991, p. 63), uma reinvenção que conta com a coparticipação do intérprete: “as obras ‘abertas’ enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor” (ECO, 1991, p. 63). A obra aberta se relaciona com o discurso persuasivo, pois “temos necessidade de persuadir e de ser persuadidos” (ECO, 1991, p. 281). A performance que é convincente utiliza-se do mesmo pressuposto: da persuasão – este assunto será abordado no próximo capítulo. De acordo com Eco (1991):

O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevista, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas (ECO, 1991, p. 280).

O modelo da obra aberta propõe a existência de modos de operação comum a diversos fenômenos, havendo, portanto, similaridades estruturais (ECO, 1991, p. 26). A arte estrutura materiais – “entendendo-se por material a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um tema específico, uma hipótese formal, um mundo ideológico” (ECO, 1991, p. 33) – e pode reagir à sua própria história, gerando interpretações quanto ao modo de formar e de ser formada (ECO, 1991, p. 33).

Eco trabalhou com semiótica e há muitos paralelos e aplicações no âmbito da performance e da recepção musical – que diz respeito ao desdobramento de significados latentes em uma obra e a relação com o universo emotivo e intelectual do receptor. A teoria da recepção esteve associada à teoria de crítica literária, como a encontrada em Iser e Jauss (*apud* COOK, 2013), e ressoou em teóricos literários como Roland Barthes e Stanley Fish. Barthes fez uma síntese em uma frase contida em um ensaio chamado “Imagem-Música-Texto” (BARTHES, 1977 *apud* COOK, 2013, p. 24): “o nascimento do leitor deve custar a morte do autor”⁸², dessa forma, a interpretação e a consequente produção de sentido passaram a ser o foco de estudos relativos à recepção e alcançaram a musicologia rapidamente. Outra abordagem que também lida com a interpretação é a hermenêutica, que, de acordo com Fonseca (2016, p. 72), relaciona-se com as tópicas – palavra que se refere a lugar e que possui origem grega, sendo *topos* (τόπος), no singular, e *topoi* (τόποι) no plural; em latim, os homônimos são *locus* (singular) ou *loci* (plural).

⁸² Original: the birth of the reader must be at the cost of the death of the author.

A teoria dos *topoi*, ou tópicas, permite análises intertextuais, partindo de referências de léxico comuns entre textos e que levam a uma teia de significados gerados num contexto social e que explicitam os elementos persuasivos do discurso musical, ao se identificar estilos, gestos e estruturas. Tópicas se referem a “temas para o discurso musical” (FONSECA, 2016, p. 78). O contexto histórico, social, político e ideológico se relaciona com as estruturas musicais no processo de significação. Na definição de Monelle:

Toda significação musical é social e cultural, e nenhuma significação é “puramente musical” ou “puramente linguística” porque as tópicas são paradigmas, significando em relação a cultura, não em relação à sintaxe. Junto com todas as coisas mais, as tópicas musicais são signos de nossas conexões com nossos irmãos e irmãs na crítica literária, história da arte, teoria cultural, e história social; muitas destas conexões são complexas e elusivas (MONELLE, 2006 *apud* FONSECA, 2016, p. 84).

O papel da cultura é relevante na compreensão de como um material musical é tratado por compositores de diferentes países. Santoro ressaltou essa questão ao defender que havia criado o serialismo enquanto este também estava surgindo na Europa, entretanto, com diferenças metodológicas:

Compor é elaborar, é usar o material e elaborar esse material de todas as maneiras dentro de um critério formal, uma certa unidade e é isso que sentimos que falta na obra do Villa-Lobos. Mas como dizia o Mignone, não se pode usar os critérios europeus da forma para analisar a obra do Villa-Lobos porque nos deparamos com esquemas que não combinam. Assim como também posso dizer, parodiando Villa-Lobos, que toda a minha obra dodecafônica ou o meu próprio serialismo porque inventei um serialismo mais ou menos na mesma época que estava sendo inventado na Europa e eu não sabia o que estavam fazendo por lá. Então, não há sentido achar que a minha música não é serial porque eu não copio os métodos que eles inventaram. (SANTORO, 1989 *apud* FONSECA, 2016, p. 168).

As estruturas musicais que constituem um léxico dentro de um estilo estabelecem uma experiência objetiva, pois, uma vez que as normas de um estilo tenham sido padronizadas, o conteúdo subjetivo pode ser levantado de forma objetiva, tendo em vista que determinados padrões geram conteúdos afetivos específicos – tal qual a concepção das tópicas – não sendo necessária, portanto, a validação constante das respostas do ouvinte. Na visão referencialista, o significado musical está “na relação entre um símbolo ou signo musical e a coisa extramusical que ele designa” (MEYER, 1956, p. 33)⁸³. No próximo capítulo, os aspectos que constituem o léxico da última fase de Santoro serão explicados, partindo de uma discussão acerca do papel da análise para a performance, a fim de se delinear os traços relevantes da linguagem de Santoro, que influenciam nas decisões interpretativas.

⁸³ Original: in the relationship between a musical symbol or sign and the extramusical thing which it designates.

4 FASE DA MATURIDADE DE SANTORO: PERSPECTIVAS PARA A PERFORMANCE E ASPECTOS MÚSICAIS DA OBRA PARA VIOLA

Este capítulo apresenta discussões quanto à relação entre análise e performance, a fim de se compreender aspectos musicais relevantes sob a ótica do intérprete. Dessa forma, proponho uma análise que leva em consideração o uso de tópicos⁸⁴, para que haja ferramentas que auxiliem na criação do contorno musical (*musical shape*), apontando para uma performance persuasiva e que integra a identidade do *performer* à música.

4.1 Análise X performance – pressupostos para uma concepção acerca das obras de Santoro

A relação entre análise e performance tem sido discutida por pesquisadores como Clarke (2002), Cook (2013, 2018), Leech-Wilkinson e Prior (2017), Lester (1995), Meyer (1956, 1989), Rink (1995, 2002), Rothstein (1995) etc. Alguns teóricos defendem que a performance deveria ser baseada em trabalhos realizados por analistas; Schenker, Cone e Berry, por exemplo, conforme apontado por Lester (1995), realizaram trabalhos de análise e deram diretrizes para performance; para esses autores, é inconcebível uma performance que não seja validada por uma análise. Em seu artigo *Performance and analysis: interaction and interpretation*, Lester (1995, p. 197) citou Berry: “o impulso puramente espontâneo, desconhecido e inquestionável não é o suficiente para inspirar uma performance convincente”⁸⁵, Lester propõe uma comunicação recíproca entre analista e *performer*, a fim de que haja uma compreensão tanto de questões teóricas da música quanto de performance (LESTER, 1995, p. 198) e lembra que escolhas estarão presentes no universo da interpretação, tanto por parte do analista, quanto do *performer* (LESTER, 1995, p. 211). Se, por um lado, o *performer* deve entender o que toca, por outro, conclui Lester (1995, p. 214), “os analistas devem entender o que eles analisam, especialmente quando o objetivo de sua análise é esclarecer os *performers*”⁸⁶. Rink (1995, p. 270) expôs que “a performance se torna um ato de análise”⁸⁷, essa abordagem será explorada ao longo deste capítulo.

⁸⁴ Conforme apresentado no capítulo anterior, as tópicos se referem ao *topos* (oriundo do grego), ou seja, um léxico comum associado a uma experiência social e cultural e que gera temas que são usados nos discursos musicais.

⁸⁵ Original: The purely spontaneous, unknowing and unquestioned impulse is not enough to inspire convincing performance.

⁸⁶ Original: Analysts should understand what it is they analyse, especially when the goal of their analysis is to enlighten performers.

⁸⁷ Original: The performance becomes an act of analysis.

Um músico necessita constantemente de fazer questionamentos acerca do idioma de um compositor, a fim de explorar os sentidos e sentimentos que uma música pode gerar, trata-se de um pensamento analítico. Roy Howat (1995, p. 4), em seu artigo *What do we perform?*, mostrou que Claudio Arrau considerava a análise importante também para o desenvolvimento de uma “memória analítica”; dando continuidade à discussão sobre análise e performance, Howat (1995, p. 4) afirmou que “a análise precisa esclarecer nossa relação com a música, não a congestionar com informações que não podemos relacionar com o ouvir ou o tocar”⁸⁸.

A análise musical se estabeleceu como uma área de conhecimento dentro da Musicologia e manteve-se vinculada ao estudo da partitura como forma de acesso à linguagem e estilo composicional, sobretudo por meio de uma compreensão de suas estruturas. Essa abordagem estruturalista foi discutida por Cook (2013, p. 33), que questionou o uso dessa ferramenta como paradigma para o desenvolvimento da performance – campo de estudos que foi de domínio da etnomusicologia, mas que foi paulatinamente transformado em “estudos musicais”, conforme proposto por Laudan Nooshin, para se referir à música artística de tradição ocidental (COOK, 2013, p. 256). Quanto à relação entre análise e performance, Meyer (1973 *apud* CLARKE, 2002, p. 56) ressaltou que “a performance de uma peça musical é... a atualização de um ato analítico – apesar desta análise poder ser intuitiva e não sistemática... análise deixa implícito o que o *performer* faz”⁸⁹. Verifica-se, portanto, que o pensamento analítico ocorre tanto no âmbito do *performer*, quanto do analista, entretanto, os procedimentos utilizados por cada um se diferem.

No que se refere ao estruturalismo aplicado à análise, Schenker criou um método de análise que impactou tanto os analistas, quanto os *performers* ao longo do século XX. Havia, ainda, um debate sobre até que ponto o ouvinte perceberia a análise estruturalista ao escutar música e até que ponto esta análise possibilitaria a compreensão de uma obra. De acordo com Rothstein (1995 *apud* COOK, 2013, p. 38), “Uma coisa é estar convencido de que algo é verdadeiro analiticamente, diz ele, outra bem diferente é decidir como – ou mesmo se – divulgar essa informação aos ouvintes em uma performance”⁹⁰. Dentro desta mesma concepção, Schmalfeldt (1985 *apud* COOK, 2013, p. 38) havia ressaltado que “Uma coisa é considerar como podemos algum dia realizar uma partitura, e outra coisa é tocar a obra”.

⁸⁸ Original: [...] analysis needs to clarify our relationship to the music, not congest it with information which we cannot relate to our listening or playing.

⁸⁹ Original: The performance of a piece of music is...the actualization of an analytic act – even though such analysis may have been intuitive and unsystematic... analysis is implicit in what the performer does.

⁹⁰ Original: “It is one thing to be convinced that something is true analytically”, he says, ‘quite another to decide how – or even whether – to disclose such information to one’s listeners in a performance”.

Rothstein (1995, p. 217), em *Analysis and the act of performance*, chama a atenção para a tendência pós-estruturalista, que significou, na música, a negação da estrutura e de análises que a tratassem como um fim em si mesma, rejeitando seu valor enquanto ferramenta útil para o estudo de certas músicas. Quanto ao estruturalismo, esteve presente em diversas outras áreas do conhecimento, conforme observou Cook (2013), com relação ao Bauhaus:

A ideia de que a estrutura deve, naturalmente, ser apresentada, divulgada aos ouvintes, reflete a estética da Bauhaus ou modernismo internacional, conforme consubstanciado no slogan ‘a forma segue a função’ e visto na arquitetura modernista do entre guerras e período pós-guerra (COOK, 2013, p. 38).⁹¹

Para Schenker, o efeito que uma música poderia causar estaria relacionado às progressões lineares, notas vizinhas, notas cromáticas, modulações e demais estruturas, que podem criar uniformidade no mesmo nível arquitetônico, conforme verificou Meyer (1956, p. 163). Na concepção schenkeriana, não há a possibilidade de haver diferentes interpretações de uma mesma obra. Cone (1995, p. 244) expôs que, apesar de a partitura possuir autoridade para a validação de concepções interpretativas, jamais seria completa o suficiente para possibilitar apenas uma única performance correta.

A visão de que apenas uma versão da obra é correta coincidia com o pensamento de alguns compositores formalistas, como Ravel e Stravinsky, que acreditavam que o papel do músico seria reproduzir o que está na partitura e que, portanto, não haveria espaço para interpretar; Stravinsky diferenciava execução e interpretação – a primeira seria fiel à partitura e a segunda seria uma apropriação romântica, errada e falsa (COOK, 2013, p. 219). Nas palavras de Schenker, “cada obra de arte possui apenas *uma* versão verdadeira” (COOK, 2013, p. 37)⁹². A consciência das estruturas de uma obra moldaria a performance; Cook afirmou que “o conhecimento penetra na interpretação mesmo quando seus mecanismos não podem ser definidos com precisão” (COOK, 2013, p. 36)⁹³. Na visão de Schenker, a estrutura deve ser evidenciada, entretanto, conforme apontou Cook (2013, p. 57), aspectos estilísticos como a “qualidade do som, o equilíbrio de um acorde ou nuance de uma melodia”⁹⁴ se tornam de menor relevância.

O movimento da Nova Objetividade, que existiu no período entreguerras e que se manifestou nas artes visuais como reação ao expressionismo e futurismo, constituiu-se como o

⁹¹ Original: The idea that structure should as a matter of course be brought out, disclosed to listeners, reflects the aesthetics of Bauhaus or international modernism, as embodied in the slogan ‘form follows function’ and seen in the modernist architecture of the interwar and post-war periods.

⁹² Original: “Each work of art has only *one* true rendition”.

⁹³ Original: [...] knowledge seeps into interpretation even when its mechanisms cannot be precisely defined.

⁹⁴ Original: the quality of sound as experienced, the balancing of a chord or nuancing of a melody.

cenário ideológico para a visão de que a performance deveria ser objetiva, factual – Stravinsky era um dos compositores que representava esse pensamento. Enquanto muitos “ismos” surgiram e desapareceram rapidamente ao longo do século XX, os impactos da Nova Objetividade na performance perduraram, apesar da existência dos estudos da performance historicamente informada e da prática (da performance) como pesquisa (COOK, 2013, p. 227). A Nova Objetividade na performance se associava, portanto, ao movimento da performance estruturalista. Cook ressaltou que “performers não reproduzem a estrutura: antes, eles a referenciam ou a significam” (COOK, 2013, p. 245)⁹⁵.

Meyer alertou quanto ao perigo de se dar muita atenção à estrutura da obra como sendo um todo estável de som. Segundo Meyer (1956, p. 52): “muita ênfase no nível arquitetônico mais elevado não só tende a minimizar a importância dos significados conforme eles surgem e evoluem em outros níveis arquitetônicos, mas também leva a uma interpretação estática do processo musical”⁹⁶. Meyer (1956, p. 52-53) criticou a concepção estática que algumas terminologias schenkerianas possuem, como, por exemplo, o “prolongamento de acordes”, que dá a ideia de que a música é escutada mais em relação ao que já passou do que com aquilo que está por vir; entretanto, o passado só tem importância porque, baseado na nossa experiência e memória, cria expectativas quanto aos eventos iminentes. Para Rothstein (1995, p. 219), apesar de representar um avanço, se comparado a ideias simplistas de análise, mostrar a condução de vozes, que é um dos fundamentos da análise schenkeriana, não é o único caminho e tampouco infalível. Meyer reforçou (1956, p. 53) sua crítica à abordagem estruturalista de Schenker, apontando que, se algumas modulações, mudanças de tonalidade ou de centro tonal não são imediatamente percebidas como um todo, isso não denota que não possam ser sentidas, ou que não há significado, ou que não tenham sido entendidas. Parafraseando Bertrand Russell, Meyer (1956, p. 61) expôs: “compreender música não é uma questão de definições de dicionário, de saber isto, aquilo, ou a outra regra de sintaxe e gramática musicais, mas sim uma questão de hábitos adquiridos corretamente em si mesmo e devidamente presumidos na obra particular”⁹⁷. Meyer (1956) explicou que:

Como Russell observa, não apenas os hábitos devem ser apropriadamente adquiridos em nós, mas também apropriadamente presumidos nos outros; isto é, nossos hábitos treinados de discriminação e resposta devem ser relevantes para o estilo particular de

⁹⁵ Original: performers do not reproduce structure: rather they reference or signify it.

⁹⁶ Original: Too much emphasis upon the highest architectonic level not only tends to minimize the importance of meanings as they arise and evolve on other architectonic levels but it also leads to a static interpretation of the musical process.

⁹⁷ Original: Understanding music is not a matter of dictionary definitions, of knowing this, that, or the other rule of musical syntax and grammar, rather it is a matter of habits correctly acquired in ones self and properly presumed in the particular work.

música a ser ouvido. Pois os hábitos adquiridos não são universais, mas são adquiridos em conexão com um estilo particular e são relevantes para esse estilo particular (MEYER, 1956, p. 62).⁹⁸

É importante evidenciar que a análise musical ocorre tanto por analistas, quanto por *performers* e que há uma interrelação de influência mútua entre os trabalhos realizados por ambos; cada um deveria ser valorizado por sua atuação no trabalho que se propõe a realizar, sendo tratados de forma igual artisticamente e intelectualmente (LESTER, 1995 *apud* COOK, 2013, p. 40). A construção de um trabalho colaborativo entre analista e *performer* faz com que o analista saia de sua visão ideal e compreenda o universo da performance, ao passo que o *performer* pode obter um ganho ao explorar seus recursos expressivos de forma a realçar o conteúdo presente na partitura. Afinal, o público não vai a um concerto ou escuta gravações, para ouvir uma análise, eles distinguem o *performer* e a obra e reconhecem “quando os talentos do artista foram envolvidos, por assim dizer, em tocar com a obra em vez de tocar a obra”⁹⁹, conforme observou Rothstein (1995, p. 218). A interseção entre as atividades de analistas e *performers* foi o foco do trabalho de Parncutt, que resultou na teoria da performance expressiva:

O princípio básico da abordagem de Parncutt [“a relação entre acentos e expressão”] é que, como ele diz, “acentos executados reforçam acentos imanentes”. Por acentos “imanentes” ele se refere a quaisquer pontos de ênfase que são inerentes à composição, então, de certa forma, este é um exemplo da abordagem de análise para performance. E seu conceito de acento inclui as características que os teóricos da análise para performance normalmente falam, variando de frase ou estrutura hipermétrica às estruturas lineares-harmônicas da teoria Schenkeriana. Mas também inclui aspectos de design, ou o que os Schenkerianos podem chamar de características puramente da superfície, como contornos melódicos (Parncutt se refere a “voltas” e “saltos”), pontos de mudança harmônica, dissonâncias ou aspectos de textura. Esta interpretação mais generosa da estrutura oferece possibilidades muito mais amplas de ligar acentos imanentes e executados, e pode, portanto, ser vista como um estreitamento promissor na relação entre composição e performance a que me referi: a combinação do modelo de Parncutt e um conjunto de princípios para traduzir acentos na prática da performance, como a listada por Clarke em 1988, constituiria uma teoria da performance expressiva (COOK, 2013, p. 67-68).¹⁰⁰

⁹⁸ Original: As Russell observes, not only must habits be properly acquired in us but they must also be properly presumed in others; that is, our trained habits of discrimination and response must be relevant to the particular style of music to be heard. For the habits acquired are not universal but are acquired in connection with a particular style and are relevant to that particular style.

⁹⁹ Original: when the performer's talents have been engaged, so to speak, in playing with the work rather than playing the work.

¹⁰⁰ Original: The basic principle of Parncutt's approach [“the relationship between accents and expression”] is that, as he puts it, “performed accents reinforce immanent accents”. By “immanent” accents he means any points of emphasis that are inherent in the composition, so in a sense this is an example of the analysis-to-performance approach. And his concept of accent includes the features that analysis-to-performance theorists normally talk about, ranging from phrase or hypermetrical structure to the linear-harmonic structures of Schenkerian theory. But it also includes aspects of design, or what Schenkerians might call purely surface features, such as melodic contours (Parncutt refers to ‘turns’ and ‘skips’), points of harmonic change, dissonances, or aspects of texture. This more generous interpretation of structure affords much enlarged possibilities of linking immanent and performed accents, and might therefore be seen as promising the tight linkage of composition and performance to which I referred: the combination of Parncutt's model and a set of principles for translating accent into performance practice, such as Clarke's 1988 listing, would constitute a theory of expressive performance.

Mendes (2002, p. 27) destacou que há “um trabalho ininterrupto de analisar, tocar, analisar, tocar, etc” e que, para Carlos Kater (1990 *apud* MENDES, 2002, p. 27), “a análise musical não é simplesmente um ato (ato de ‘dissecar’ a obra), mas um processo que antes implica em compreender o organismo, seu contexto e funcionamento”. Sintetizando, a análise é uma atividade constante do *performer* e do analista, mas se distinguem no que se refere às intenções de cada um.

4.2 Aspectos musicais em contexto: ritmo, melodia, harmonia, forma

Meyer (1956, p. 110) sugeriu que a organização rítmica não se refere apenas à duração e aos acentos, mas a como isso se relaciona a todos os outros aspectos da música, como a harmonia, o contraponto etc. O nível métrico primário, por exemplo, conforme Meyer observou, corresponde à organização vertical da harmonia tonal, em estilo homofônico, e à ênfase nos padrões rítmicos de danças (MEYER, 1956, p. 117). A forma como a mente organiza os estímulos musicais nem sempre é satisfatória do ponto de vista daquilo que o ouvinte deseja; muitas vezes, a organização rítmica é descontínua, incompleta ou ambígua; geralmente, tende a ser percebida de forma simplificada (MEYER, 1956, p. 110).

Para Berry (1987, p. 301), “todos os processos de elementos são rítmicos”,¹⁰¹ dessa forma, *ritmo métrico*, *tempo rítmico*, *agrupamento rítmico*, *ritmo harmônico*, *ritmo textural*, *ritmo de densidade*, *ritmo de intensidades* etc delineiam os eventos ao longo do tempo. O ritmo, associado a outros elementos constitutivos da música, impacta na significação musical, uma vez que contribui para processos progressivos e recessivos, como clímax e abrandamento. Mudanças em algum dos parâmetros do som causa movimento, Berry (1987, p. 8) afirma que “na música, mudança é movimento”¹⁰².

O aumento de intensidade, de acordo com Berry (1987, p. 10-11), pode estar relacionado com a métrica (redução das unidades de tempo, aumento na quantidade de acentos, aceleração), textura (variedade entre as linhas, densidade), timbre e dinâmica (aumento da dinâmica e de notas agudas, articulações marcadas, curtas e percussivas) e, ainda, à forma como a tonalidade é abordada (distanciamento do centro tonal, dissonâncias, cromatismo). A densidade textural também está associada a aspectos como timbre e dinâmica.

¹⁰¹ Original: All element-processes are rhythmic.

¹⁰² Original: [...] in music, change is motion.

Os acentos percebidos na estrutura podem ser realçados conforme a interpretação é concebida, portanto, o ato de dar sentido à música é uma atividade que ocorre na performance e, para que aconteça, a significação passa pelo conhecimento de seus vocábulos, muitas vezes, traduzidos em estruturas musicais – as estruturas elaboradas de forma descritiva não possuem significado por si mesmas, entretanto, devido à forma imprecisa de definir a execução de um trecho, Schenker acabava se esquivando desse processo e colocava o foco exclusivamente nas estruturas. A performance estruturalista (schenkeriana) – ou modernista – se constituiu como um estilo interpretativo histórico e não o paradigma da performance em geral, pois a relação entre estrutura e performance não é tão estreita e nem sempre o caminho para a criação interpretativa, portanto, não se pode considerá-la como um princípio universal da performance (COOK, 2013, p. 91), mas como uma opção entre tantas outras – até mesmo porque esse modelo se aplicaria somente a alguns tipos de música e contextos; entretanto, a corrente estruturalista tem a pretensão de se considerar a única possibilidade interpretativa, o que a torna excludente e fundamentalista (COOK, 2013, p. 131).

C. P. E. Bach se ocupou com a atividade da performance e escreveu em seu tratado que dissonâncias são tocadas com mais intensidade, porque agitam as emoções, enquanto as consonâncias, que acalmam, são tocadas com dinâmica menos intensa – há uma relação com as paixões e afetos (MEYER, 1956, p. 229). Verifica-se, portanto, a importância do *performer* – que não é menos relevante do que a do analista. A dicotomia entre mente e corpo, teoria e prática, ao longo da história, possuiu um polo dominante, que reforçou estereótipos em que a mente e a teoria prevaleceram como sendo superiores ao corpo e à prática. Entretanto, a performance, para que seja viável, passa por um processo de elaboração mental. Britten (1962 *apud* COOK, 2013, p. 42) defendia que “depois que o intelecto termina o trabalho, o instinto deve assumir. Na performance, a análise deve ser esquecida”. Rink *et al.* (2011 *apud* COOK, 2013, p. 48) enfatiza que, mais do que analisar a estrutura, é necessário conhecer a “forma ou contorno” de uma música:

Quando Rink diz que o objetivo da análise do *performer* é “descobrir a ‘forma’ da música, em oposição à estrutura”, então, isso poderia ser interpretado como a necessidade de traduzir estrutura para forma num forte sentido de repensar ou reentendê-la. E depois de alertar contra mapeamentos simplistas de análise para performance, Rink e seus co-autores comentam: “Isso não significa que a estrutura musical como convencionalmente entendida seja totalmente irrelevante para os *performers* ou ouvintes – apenas que a relação é muito mais complexa e menos exclusiva do que alguns assumiram” (RINK *et al.*, 2011 *apud* COOK, 2013, p. 48).¹⁰³

¹⁰³ Original: When Rink says the aim of performer’s analysis is “to discover the music’s ‘shape’, as opposed to structure”, then, this could be glossed as the need to translate structure to shape in the strong sense of rethinking

Cook reforça a necessidade de novas perguntas e formas de respondê-las, ao invés de buscar diferentes respostas para perguntas existentes dentro do paradigma estruturalista (COOK, 2013, p. 55). A abordagem da teoria da análise para a performance ressaltou a dimensão estilística como um paradigma interpretativo na segunda metade do século XX – ainda que suas origens estivessem atreladas às antigas raízes históricas (COOK, 2013, p. 56) – e abriu espaço para questionamentos quanto aos estilos interpretativos. Perguntas sobre como gestos expressivos transformam afeto em emoção, como gestos no som alteram o afeto e que tipo de experiência emocional resulta dessas mudanças estiveram presentes nas pesquisas de Leech-Wilkinson, embora ele tenha sido reticente quanto à tradução de gestos expressivos de forma denotativa, a menos que haja significados explícitos, como os libretti e canções com letras, apesar de, inevitavelmente, existir um paralelo similar na música instrumental (COOK, 2013, p. 78).

4.3 Performance persuasiva e análise da performance por “*musical shape*”¹⁰⁴

Em *Beyond the Score*, Cook (2013) propôs um estilo interpretativo retórico – ou performance retórica – que considera a existência de estruturas, mas parte de premissas diferentes da performance estruturalista, considerando o contexto histórico. Nas palavras de Cook:

A abordagem tradicional para a performance é vê-la como uma forma de comunicação assíncrona: a obra já existente deve ser transmitida com precisão através da performance para o ouvinte. Como sintetizado pela oratória dos tribunais de justiça, a retórica também envolve a comunicação de ideias pré-existentes, mas o foco principal agora não é a transferência de informações. Em vez disso, é a persuasão, que deve ser alcançada tanto por meio da manipulação dos sentimentos dos ouvintes quanto pela organização de fatos. Como escreve o pianista Tom Beghin, “na oratória judicial, ser ‘efetivo’ significa ganhar o caso” (COOK, 2013, p. 98).¹⁰⁵

or re-understanding it. And after warning against simplistic mappings from analysis to performance, Rink and his co-authors comment, “That does not mean that musical structure as conventionally understood is wholly irrelevant to performers or listeners – only that the relationship is far more complex and less exclusive than some have assumed”.

¹⁰⁴ “*Musical shape*”, termo encontrado em Leech-Wilkinson e Prior (2017) poderia ser traduzido como “forma musical”, mas, para evitar confusão com o sentido de forma que tradicionalmente se usa na música clássica ocidental (forma sonata, tema com variações, rondó etc), optei por traduzir “*shaping*” como “contorno”.

¹⁰⁵ Original: The traditional approach to performance is to see it as a form of asynchronous communication: the already existing work is to be accurately transmitted through performance to the listener. As epitomised by the oratory of the law courts, rhetoric also involves the communication of pre-existing ideas, but the primary focus is not now on the transfer of information. Instead it is on persuasion, which is to be achieved as much through the manipulation of listeners’ feelings as by the marshalling of facts. As the fortepianist Tom Beghin writes, “in judicial oratory, being ‘effective’ means winning one’s case”.

Condizente com o conceito de “performance persuasiva” exposto por Cook (2013), há as ideias de Treitler (2001, p. 377) acerca de “re-historicização” e “re-esteticização”, que se referem à ressignificação de obras, em que autonomia com relação ao contexto cultural de criação, não dogmatismo e estética são necessários para uma interpretação que ultrapasse a impressão superficial; em outras palavras, Treitler (2001) afirmou:

Minha convicção é que não temos acesso à música como um item histórico, não temos possibilidade de conhecimento histórico da música, a menos que levemos em conta sua beleza, sua expressividade, seu poder de mover as pessoas, em seu tempo, no presente, e nesse intervalo (TREITLER, 2001, p. 371).¹⁰⁶

O conhecimento da música como um item histórico ocorre quando se verificam aspectos históricos, sociais e o contexto psicológico em que uma música foi criada e pelos quais foi condicionada (TREITLER, 2001, p. 366). O impacto causado por uma música tem relação com a performance persuasiva e é ressonante com o pensamento de Kramer (1993 *apud* TREITLER, 2001, p. 367), que expôs “a possibilidade de compreender uma obra musical como um esforço concreto para afetar as forças culturais, tanto materiais quanto ideológicas, em meio às quais ela é produzida e recebida”. A produção e recepção musicais ocupam o universo da performance em suas mais variadas concepções.

A teoria da performance musical, historicamente, se construiu com base nos conceitos e práticas da retórica (COOK, 2013, p. 98); Harnoncourt defendeu essa ideia, assinalando que a argumentação no discurso musical aproximava *performer* e ouvinte e que, depois da revolução francesa, houve uma mudança e o ouvinte passou a ter uma posição passiva e compositores do passado foram apreciados pela beleza de sua obra, mas de forma descontextualizada (COOK, 2013, p. 104). Cook destacou que “a abordagem que vê a performance como um processo de semiose em tempo real é fundamentalmente diferente daquela que a vê como a reprodução de um objeto ideal, essencialmente atemporal” (COOK, 2013, p. 125)¹⁰⁷. Os estilos de performance são variados e cada um possui uma forma própria de produção de significado e gera uma experiência musical única. O papel do *performer* é fundamental, uma vez que o compositor escreve a partitura, mas o público tem contato com a obra por meio do som produzido pelo *performer*.

Rothstein (1995, p. 237) compara a performance musical à atuação de um ator/atriz, em que há a necessidade de se construir uma narrativa, “encenar uma peça não é a mesma coisa

¹⁰⁶ Original: My belief is that we have no access to music as a historical item, we have no possibility of historical knowledge of music, unless we take account of its beauty, its expressiveness, its power to move people, in its time, in the present, and in between.

¹⁰⁷ Original: [...] an approach that sees performance as a process of real-time semiosis is fundamentally different from one that sees it as the reproduction of an ideal, essentially atemporal object.

que diagramar seu enredo ou analisar seus personagens em uma palestra, mas os atores que irão representar a peça precisam entender tanto o enredo quanto o personagem, se quiserem fazer justiça à peça”. Rothstein (1995, p. 238) sugere quatro tipos de ferramentas analíticas: análise baseada em temas e motivos, análise métrica, análise fraseológica, análise de condução de vozes de tipo schenkeriano. “A análise, transmutada pela imaginação e uma certa astúcia, pode ajudar a inspirar aquela magia sem a qual até a maior música não pode viver plenamente” (ROTHSTEIN, 1995, p. 238).¹⁰⁸

O uso da análise na performance não é uma atividade mecânica de reconhecimento das estruturas de uma música, trata-se de buscar a expressividade na forma de tocar aquilo que está representado na partitura, explorando-se cores, articulações, sutilezas com relação ao tempo, direção de frases etc. Dentre algumas tendências na busca por desenvolver expressividade em música, há o “arqueamento de frase”, conceito definido por Todd (1985 *apud* COOK, 2013, p. 200) e uma expressão do modernismo na interpretação, que, conforme mencionou Cook (2013, p. 216), padronizou a interpretação no começo do século XX. Para Rosen, o arqueamento de frase era um hábito surgido em Viena e que articularia de forma monótona e mecânica a subida e descida do tempo, sem requerer uma análise ou interpretação aprofundada, apenas noções acerca do começo ou fim das frases. O arqueamento de frase era uma forma de mascarar um produto padronizado, deixando-o mais atrativo e sensual (COOK, 2013, p. 217-218).

Outra concepção para o desenvolvimento da expressividade pelos *performers* é o contorno musical (“musical shaping”), trata-se de uma concepção multimodal, em que os músicos criam uma performance envolvendo som, corpo, sentimentos e pensamentos. Este tipo de abordagem aproxima-se da análise para a performance, seja para prescrição (aquilo que o *performer* pensa previamente sobre a performance que pretende realizar) ou para descrição (aquilo que já foi realizado e que é avaliado pelo *performer*), na busca de integrar técnica, música e meios multimodais de se realizar a performance.

A expressividade é frequentemente descrita de forma metafórica, com palavras para designar sonoridades como, por exemplo: magro, cheio, macio, duro, redondo, reto; além disso, gestos com as mãos e outras partes do corpo são bastante usados para delinear aspectos musicais; o movimento corporal é parte da expressão de músicos e dançarinos. Percebe-se, portanto, que palavras, gestos e movimentos corporais dão forma à música e geram contornos expressivos (GODØY, 2017, p. 4). Há uma correspondência entre movimento corporal e aspectos do som como ritmo, contorno tímbrico, dinâmica e imagens sonoras (GODØY, 2017,

¹⁰⁸ Original: Analysis, transmuted by imagination and a certain amount of cunning, can help to inspire that magic without which even the greatest music cannot fully live.

p.5). A sensação do movimento inclui a visão e o sentido de tato; a cognição relacionada ao contorno musical se define pela “nossa capacidade de capturar e lidar com as características efêmeras e temporalmente distribuídas da música, bem como outras experiências vividas” (GODØY, 2017, p. 10)¹⁰⁹; este tipo de cognição encontra fundamentos na teoria da Gestalt – tanto em se tratando de percepção auditiva, quanto de controle motor – e na teoria morfodinâmica, que trata um fenômeno como forma espacial e geometrizo-o, ou seja, “a essência da teoria morfodinâmica é que a percepção, compreensão e raciocínio humano são baseados na ordenação de entrada sensorial como formas” (GODØY, 2017, p. 10)¹¹⁰.

A cognição, nas artes, associa percepção, pensamento e compreensão por meio de uma simulação mental do movimento corporal; Alain Berthoz, ao fazer referência a Cézanne, observou que “ver é uma questão não apenas de captar passivamente a informação visual com os nossos olhos, mas também de traçar mentalmente o contorno do que estamos vendo, como se estivéssemos ‘tocando’ tudo o que vemos com o nosso olhar” (BERTHOZ, 1997 *apud* GODØY, 2017, p. 12)¹¹¹. Ao ouvir música, a percepção pode se manifestar por meio de imagens motoras que funcionam como esquemas de significação para aquilo que está se ouvindo (GODØY, 2017, p. 12); “a maioria das características sonoras da experiência musical poderia ser representada como uma forma¹¹², tendo em mente a ideia apresentada anteriormente de que a forma é uma estratégia cognitiva fundamental para dar sentido ao mundo” (GODØY, 2017, p. 17)¹¹³.

A percepção é inerente à cognição e é realizada pelo compositor, intérprete e ouvinte. Clarke (COOK, 2013, p. 244) considera a percepção como um processo de reconstrução cognitiva, ou “processamento de informações”¹¹⁴, abordados na psicologia da música. Clarke mostra que esse conceito parte do pressuposto de que “a estrutura não está no ambiente: ela é imposta a um mundo desordenado ou altamente complexo pelos observadores” (COOK, 2013, p. 244)¹¹⁵; entretanto, Clarke mencionou que essa ideia se mostra conjectural e complexa, por

¹⁰⁹ Original: [...] our capacity to capture and handle the ephemeral and temporally distributed features of music, as well as other lived experience.

¹¹⁰ Original: The gist of morphodynamical theory is that human perception, understanding and reasoning are based on ordering sensory input as shapes.

¹¹¹ Original: [...] seeing is a matter not just of passively taking in visual information with our eyes, but also of mentally tracing the outline of what we are seeing, as if we are ‘touching’ whatever we see with our gaze.

¹¹² Lembrando que forma assume a noção de contorno, como explicado anteriormente, para distingui-la das formas musicais.

¹¹³ Original: most sonic features of musical experience could be represented as a shape, bearing in mind the idea presented earlier that shape is a fundamental cognitive strategy for making sense of the world.

¹¹⁴ Original: information processing.

¹¹⁵ Original: structure is not in the environment: it is imposed on an unordered or highly complex world by perceivers.

não ser possível a observação de representações mentais, apesar de haver internalização e duplicação do mundo exterior. Uma representação mental é gerada por processos cognitivos que incluem a percepção corporal.

Os movimentos corporais (GODØY, 2017, p. 20) envolvidos na produção e recepção musicais foram classificados em: movimento corporal produtor de som (energia transferida ao instrumento ou voz, uso do corpo na emissão sonora, movimentos corporais usados na comunicação com outros músicos ou para criar efeitos teatrais, gestos diversos); movimento corporal que acompanha o som (ouvintes caminham, balançam a cabeça, dançam, gesticulam, imitam o movimento corporal de quem emite um determinado som). Ouvir ou imaginar uma música ativa imagens mentais relacionadas ao movimento corporal, que são fontes que delineiam a experiência musical e as formas como a música se manifesta.

Som e movimento corporal se unem em imagens de formato multimodal. Godøy (2017, p. 20-21) traçou a interrelação entre som e movimento corporal, como a transição de fase (um parâmetro musical que é alterado e, conseqüentemente, sua resposta corporal correspondente, como, por exemplo, o movimento do arco em *accelerandos* e *ritardandos*) e a coarticulação (uma ação é determinada pela anterior e pela seguinte, existindo, portanto, uma antecipação no movimento que resultará em produção sonora, em uma trajetória contínua). O contorno musical na cognição se relaciona com pesquisas na musicologia, estética, psicologia, além de ser uma ferramenta para a criação artística que estabelece um círculo hermenêutico envolvendo escuta e representação, propiciando consciência acerca do som e do movimento corporal, enriquecendo, portanto, a compreensão da música (GODØY, 2017, p. 26-27).

Küssner (2017, p. 33) ressaltou a relação entre som e espaço, exemplificando o movimento melódico ascendente e descendente, brilho ou escuridão de uma passagem, imagens evocadas internamente e que se tornam parte da experiência auditiva. A associação multimodal ocorre também pela observação de outros indivíduos produzindo sons, a nossa percepção permite mapear e usar o corpo com o mesmo intuito. A forma pela qual experimentamos o crossmodalismo¹¹⁶ pelo corpo se dá em um meio cultural particular, que possui um papel central nas formas de significação musical; os estudos acerca da percepção musical através das respostas corporais são importantes para a compreensão do processo de formação de sentido (KÜSSNER, 2017, p. 35).

¹¹⁶ “Crossmodalismo” se refere à passagem de um estado a outro, no processo perceptivo, como, por exemplo, quando uma imagem mental se concretiza em um movimento corporal. O “multimodalismo” diz respeito à simultaneidade de um fenômeno, que se manifesta por meio de pensamentos, emoções e movimentos corporais.

O *performer*, ao contribuir para a significação musical por meio da manipulação de dimensões de intensidade e tempo, afeta na percepção crossmodal do ouvinte, que gera, muitas vezes, sentidos multipoéticos complexos e multivalentes, que constituem a esfera do contorno musical (EITAN; TIMMERS; ADLER, 2017, p. 82); “o que está sendo executado não é apenas uma partitura, mas também um contorno performático inscrito na partitura” (SPITZER, 2017, p. 108)¹¹⁷ – ainda que possa existir algum desvio, com relação ao tempo, por exemplo, que pode não estar escrito na partitura.

As emoções possuem formas que se refletem na música. Um gesto é um contorno melódico, um movimento corporal unido a uma qualidade sonora. Existe uma síntese na ação de unir gestos a uma perspectiva aural de diferentes tipos de signos presentes na música, que resultam no contorno musical (SPITZER, 2017, p. 102). Isserlis (2017) associou o contorno musical ao ato de se contar uma história:

Tocar uma peça musical é essencialmente contar uma história. A tarefa do intérprete é a do narrador e do ator; ele ou ela deve relatar a história tecida pelo compositor, não apenas retratando, mas identificando-se plenamente com os personagens e seus destinos. A música, como a ficção, precisa de forma e contorno para ser crível ou comovente. Desnecessário dizer que as formas musicais podem ser infinitamente variadas – e talvez a palavra “história” a esteja confinando muito, quando tanta música pode ser facilmente percebida como um poema, uma fantasia, um devaneio; mas seja qual for sua natureza, uma composição precisa da disciplina de uma estrutura predeterminada, a fim de atingir a inevitabilidade da arte satisfatória (ISSERLIS, 2017, p. 127).¹¹⁸

Para Isserlis (2017, p. 127), entender vários aspectos de uma música é essencial para que o *performer* conduza o ouvinte; trata-se de comunicar com clareza o significado de uma música e, para isso, é necessário sentir, estudar, ter espontaneidade e destreza técnica, para fazer contornos musicais e, conseqüentemente, ser expressivo. Há evidências de que, na comunicação, estruturas são percebidas tanto no domínio auditivo, quanto no visual, explicitando a crossmodalidade (OCKELFORD, 2017, p. 129). As estruturas são identificadas pelo *performer* e são trabalhadas em seções pequenas que, progressivamente, se juntam a outras, de forma a gerar seções largas (CHAFFIN *et al.*, 2010 *apud* PRIOR, 2017, p. 216). Prior (2017) identificou três tipos de decisões na performance:

¹¹⁷ Original: what is being performed is not just a score, but also a performance shape inscribed within the score.

¹¹⁸ Original: To perform a piece of music is essentially to tell a story. The task of an interpreter is that of narrator and actor; he or she must relate the tale woven by the composer, not merely portraying, but fully identifying with the characters and their fates. Music, like fiction, needs form and shape in order to be believable or moving. Needless to say, musical forms can be infinitely varied – and perhaps the word ‘story’ is confining it too closely, when so much music might as easily be perceived as a poem, a fantasy, a reverie; but whatever its nature, a composition needs the discipline of a preordained structure in order to attain the inevitability of satisfying art.

[...] intuitivo, deliberado e procedimental, sendo o procedimental as decisões previamente deliberadas que se tornaram intuitivas ao longo do tempo. Bangert, Schubert e Fabian propõem um modelo em espiral de tomada de decisão musical, no qual as decisões de um músico mudam de intuitivas para deliberadas e, a partir daí, tornam-se procedimentais: a proporção de decisões intuitivas, portanto, aumenta com a experiência. À medida que um artista se concentra em novos recursos musicais, o ciclo se repete (PRIOR, 2017, p. 216).¹¹⁹

A maioria das decisões na performance se referem à expressividade. O modelo GERMS, de Juslin (PRIOR, 2017, p. 217), lida com cinco componentes de expressão musical: regras generativas (referentes a *timing*, dinâmica e articulação), expressão emocional, variações aleatórias (essenciais para caracterizar que uma performance é produzida por seres humanos), princípios de movimento no som (representação intencional e não intencional de movimentos biológicos), estilo inesperado (criação de tensão e quebra de expectativas). Prior (2017, p. 217) destacou que “embora nem todos esses componentes sejam considerados conscientemente pelos *performers* em sua tomada de decisão, essa divisão fornece alguma compreensão do que os *performers* estão fazendo para criar uma performance expressiva”¹²⁰.

Prior (2017, p. 217) constatou que a palavra “*shaping*”, traduzida por mim como “contorno”, usada no estudo individual, ensaios e aulas e nos mais diversos gêneros musicais, refere-se a muitas ideias distintas: estruturas expressivas, emoção e tensão, fraseado, linhas melódicas e dinâmica, sendo, portanto, uma palavra versátil e multifacetada. Para Leech-Wilkinson (2017, p. 369), o contorno musical se relaciona com a intensidade, que é um modalismo supra-sensorial:

Mas onde a intensidade caracteriza um momento, o contorno resume um processo, e é isso que lhe confere um valor heurístico excepcional para os músicos. Portanto, podemos dizer que o contorno descreve as intensidades variáveis que modelam um tipo de experiência no domínio de outro. [...] O contorno musical se comunica entre intérpretes e ouvintes; mapeia modalidades e pode ser concebido como estando além delas; como conceito, encapsula um aspecto fundamental da experiência vivida; e caracteriza tudo o que sentimos acontecendo dentro de nós (LEECH-WILKINSON, 2017, p. 369).¹²¹

¹¹⁹ Original: [...] intuitive, deliberate and procedural, procedural being previously deliberate decisions that have become intuitive over time. Bangert, Schubert and Fabian propose a spiral model of musical decision making, in which a musician’s decisions switch from being intuitive to deliberate and from there become procedural: the proportion of intuitive decisions thus increases with expertise. As a performer focuses on new musical features, the cycle is repeated.

¹²⁰ Original: Though these components may not all be considered consciously by performers in their decision making, this division does provide some understanding of what performers are doing in order to create an expressive performance.

¹²¹ Original: in this sense, shape is close to being a suprasensory attribute, linked to the most evident of all suprasensory modalities, which is intensity. But where intensity characterizes a moment, shape summarizes a process, and it is that that gives it outstanding heuristic value for musicians. So we can say that shape describes the changing intensities that model one kind of experience in the domain of another. [...] *Musical shape* communicates among performers and listeners; it maps between modalities and can be conceived as beyond them; as a concept it encapsulates a fundamental aspect of lived experience; and it characterizes everything we feel happening within ourselves.

A forma como nos relacionamos com o ambiente a partir do corpo na experiência cotidiana estabelece nossa compreensão do mundo e fornece ferramentas para se pensar sobre o movimento. Mudanças na relação espacial afetam a experiência sensorial e emocional, assim como ocorrem nos contornos musicais, que também envolvem atividade multissensorial:

[...] encontramos facilmente na música as características de muitos tipos bastante específicos de movimentos (tropeçar, arrastar-se, sacudir, queda e assim por diante) ou comportamentos (desajeitado, hesitante, sedutor, arrebatador, implorante), todos combinando aspectos de movimento com sensação e implicação narrativa (novamente temos ação, simulação imaginativa e compreensão) (LEECH-WILKINSON, 2017, p. 376).¹²²

Essa relação sensório-motor envolve modalismo e gera significados, manifestados frequentemente por meio de metáforas. O contorno musical está associado à mudança de quantidade e intensidade em qualquer aspecto do som de um momento a outro; na performance, a forma como isso ocorre permite identificar um estilo pessoal que demonstra como o *performer* entende uma música – ao longo do tempo, este tipo de processo produz mudanças na concepção estilística (LEECH-WILKINSON, 2017, p. 377). De acordo com Leech-Wilkinson (2017, p. 378): “o contorno está modelando sentimentos em mudança, e é esse mapeamento entre a dinâmica do som musical e a dinâmica dos sentimentos que permite que o contorno funcione de forma tão eficaz como uma forma de pensar e falar sobre a expressividade musical”¹²³.

4.4 Elementos musicais geradores de significado nas obras para viola de Santoro

De acordo com o que foi exposto, vou utilizar trechos das obras para viola, de Claudio Santoro, mas sem focar nas estruturas em larga escala, porque, como posicionou Cook (2013, p. 246), não seria tão produtivo para a significação musical; pequenos fragmentos podem ser relevantes para o processo de criação do *performer*. Este trabalho não tem o intuito de analisar em detalhes a obra de Santoro, mas sim identificar características de sua linguagem que influenciam nas decisões interpretativas. No próximo capítulo, irei abordar questões técnicas da viola, juntamente com aspectos da música de Santoro tratadas no presente capítulo, a fim de criar uma performance persuasiva e que considera o efeito multimodal do contorno musical. A

¹²² Original: [...] we easily find in music the characteristics of many very specific kinds of motions (stumbling, plodding, jerking, drooping and so on) or behaviors (clumsy, tentative, alluring, rapturous, imploring), all combining aspects of movement with sensation and narrative implication (again we have action, imaginative simulation and understanding).

¹²³ Original: shape is modelling changing feelings, and it is that mapping between the dynamics of musical sound and the dynamics of feelings that allows shape to function so effectively as a way of thinking and speaking about musical expressivity.

identificação de elementos constitutivos das tópicas em Santoro, conforme elencado por Fonseca (2016), relaciona características composicionais com as origens das matrizes utilizadas, resultando em uma significação que é associada a um contexto social. Shove e Repp (1995, p. 59) endossaram a ideia de John Baily de que “a música pode ser tanto um evento motor quanto um evento sonoro, bem como, é claro, um fato social”¹²⁴. Segundo Adorno (1932), a música é capaz de:

[...] expressar – nas antinomias de sua própria linguagem formal – a exigência da condição social e clamar por mudanças por meio da linguagem codificada do sofrimento... Ela cumpre sua função social mais precisamente quando apresenta problemas sociais por meio de seu próprio material e de acordo com suas próprias leis formais – problemas que a música contém em si mesma nas células mais íntimas de sua técnica (ADORNO, 1932 *apud* COOK, 2013, p. 251).¹²⁵

Para Howard Becker (1989 *apud* COOK, 2013, 251), não se trata de decodificar uma obra de arte – como pode ter ficado implícito na citação de Adorno exposta acima – mas enxergá-la como um resultado de algo realizado em conjunto, envolvendo o desenvolvimento e a manutenção de tradições, os gostos do público etc e não a intenção de buscar significado social dentro de uma partitura; haveria um foco no contexto em que uma partitura se situa, em como as pessoas lidam com a música. Cook chama a atenção para as interações sociais ocorridas a partir da partitura, que possibilitam uma indeterminação; de acordo com Adorno, a “zona de indeterminação” é o espaço em que os *performers* negociam e se expressam com relação ao que está escrito na partitura; para Cook, trata-se de algo além disso, mais complexo, indireto e distante dos modelos de reprodução textual, refere-se à dimensão social fora da música e à cultura (COOK, 2013, p. 273). Cook (2013) tratou da relação semiótica existente entre o que está escrito, aquilo que é performado e o que se ouve:

[...] a notação molda a música no ato de representá-la e, portanto, a relação entre escrever, tocar ou ouvir nunca pode ser direta e sem mediação. Por um lado, embora existam elementos do icônico em notações convencionais – elementos que mapeiam mais ou menos diretamente da partitura para ações ou sons – eles são limitados e canalizados por elementos simbólicos, isto é, elementos cujo significado é contextual e historicamente contingente. Afinal, um ícone é um signo e, como tal, parte de uma economia semiótica mais ampla. [...] E, finalmente, ver a música como uma forma de escrita ou design de som é negligenciar o papel das partituras no roteiro tanto da interação social quanto do desenvolvimento pessoal e, assim, ignorar faixas inteiras do significado que emerge no ato da performance (COOK, 2013, p. 286).¹²⁶

¹²⁴ Original: Music may be as much a motor event as a sonic event, as well as, of course, a social fact.

¹²⁵ Original: to express – in the antinomies of its own formal language – the exigency of the social condition and to call for change through the coded language of suffering... It fulfills its social function more precisely when it presents social problems through its own material and according to its own formal laws – problems which music contains within itself in the innermost cells of its technique.

¹²⁶ Original: [...] notation shapes music in the act of representing it, and so the relationship between writing and playing or hearing can never be direct and unmediated. For one thing, while there are elements of the iconic in

Com o intuito de ir além daquilo que está escrito na partitura e buscar uma interpretação que revele a minha ótica com relação à obra de Santoro, acredito que a compreensão de alguns elementos da partitura – em específico, das tópicas – pode auxiliar no entendimento das influências das funções sociais da música e, dessa forma, realizar uma re-historicização e re-esteticização da performance, como abordou Treitler (2001, p. 377). A hermenêutica é uma ferramenta que auxilia nesse processo, permitindo correlacionar texto e contexto. Na música, uma das possibilidades de se estabelecer esse vínculo é por meio da identificação de tópicas¹²⁷, que, por sua conexão com a argumentação, viabilizaria a performance persuasiva, e, conseqüentemente, potencializaria a expressividade. De acordo com Fonseca (2016, p. 71), a teoria das tópicas tem a função de desvelar um emaranhado de significados, tratando-se, portanto, de uma hermenêutica complexa; uma “teoria que vem sendo utilizada para evidenciar os detalhes de persuasão entre o compositor e o ouvinte, e feito contribuições sem precedentes para o estudo da música como discurso” (FONSECA, 2016, p. 72). Fonseca explicou que:

Estudos sobre a significação podem abordar não somente o objeto em si, mas produzem uma nova possibilidade hermenêutica sobre a música e podem revelar uma governabilidade e/ou estruturas de conhecimento comum, entre o ouvinte e o compositor. Esse efeito de sentido pode ser considerado como uma característica de humanidade, de uma música que pode ser compreendida em dois níveis: o explícito, da obviedade de um *locus* e a consciência de uma compreensão do que é dito, gerando comunicação; o implícito, que revela a própria identidade e sentimentos do compositor; síntese, um nível de comunicabilidade onde os dois se unem (FONSECA, 2016, p. 72).

Do ponto de vista da obviedade, aspectos da linguagem como cromatismo, modalismo, determinados padrões rítmicos etc poderiam descrever de forma objetiva aquilo que poderia ser percebido no nível explícito, por outro lado, características da personalidade do compositor e “intenções” específicas podem precisar de uma contextualização.

Ao fim de sua vida, conforme a gravação de áudio “Contando minha vida” (SANTORO, 1989 *apud* FONSECA, 2016, Anexo B, p. 42), Santoro fez um balanço quanto às tendências composicionais do século XX, deixando implícita a ideia de síntese, presente em sua última fase, ao afirmar que a evolução pode existir no âmbito político e econômico, “[...] quando um sistema é superado por outro, mas na música não há superação, elas continuam a coexistir.

conventional notations – elements that map more or less directly from the score onto actions or sounds – they are both limited and channelled by symbolic elements, that is, elements whose meaning is contextual and historically contingent. An icon is after all a sign, and as such part of a larger semiotic economy. [...] And finally, to see music as a form of writing or as sound design is to overlook the role of scores in scripting both social interaction and personal development, and so to ignore whole swathes of the meaning that emerges in the act of performance.

¹²⁷ Oriunda do grego “topos”, que quer dizer lugar e tem o significado atrelado à retórica e ao método argumentativo; no latim, o sinônimo é “locus”; os plurais, respectivamente, são “topoi” e “loci”.

Existem novas modalidades, mas na música uma nova linguagem não destrói a outra”. Dentro desta concepção, Santoro exemplificou:

Fui convidado para o Congresso de Compositores de Praga onde foi discutido o problema da música progressista ou não, o realismo socialista, os problemas todos que estavam em evidência, principalmente por uma linha estético-política da União Soviética que eu hoje em dia, olhando pela perspectiva do tempo – faz praticamente 30 anos – chego à conclusão de que não foi de todo negativo, houve pontos positivos. Tanto assim que aquilo que era condenado do realismo socialista da pintura, hoje em Paris o que os marchands mais vendem é a pintura do realismo socialista, é a pintura soviética, é a pintura realista. O mesmo se dá com a música. O Penderecki, por exemplo, um vanguardista, gosta e dirige Shostakovich, a sua Sinfonia é uma volta. O que Shostakovich fazia antes quase todos estão fazendo obras nesse sentido. O próprio Bério está fazendo obras para piano no estilo de Schumann. Não foi de todo negativo. Quando escrevi a minha 7a. Sinfonia – as minhas Sinfonias, dentro de uma linguagem mais nacional – todos os meus amigos dodecafonistas e serialistas me chamaram de traidor e hoje estão fazendo obras dentro da mesma linha. O importante é ser sincero consigo mesmo (SANTORO, 1989 *apud* FONSECA, 2016, Anexo B, p. 39).

Santoro foi coerente e sincero ao sintetizar os estilos que utilizou ao longo da vida em sua última fase composicional. Por vezes, utilizou o cromatismo dentro da técnica dodecafônica, por outras, como uma alteração, interpolação ou desvio da organização diatônica, ainda que essas características possam ocorrer de forma que nem sempre cause a sensação de cromatismo; pode haver regras de transposição, o que resulta em uma mudança ou transposição modal – ao invés de um cromatismo. Alterações podem ser interpretadas como cromatismo e, posteriormente, como uma transposição: “o significado hipotético e o significado evidente de alterações podem ser diferentes” (MEYER, 1956, p. 217)¹²⁸. Em meio a cromatismos, pode existir um “pilar tonal”, termo cunhado pelo musicólogo Ernst Kurth, que designava:

[...] a intrusão de elementos melódicos na estrutura harmônica [que] rompia os elementos dessa estrutura, separando-os, de modo que a lógica harmônica era frequentemente reduzida a poucos *harmonische Hauptstützpunkte* (pilares harmônicos), os quais surgem ocasionalmente para dar sustentação a alguma lógica harmônica-tonal mais ampla (KURTH *apud* KUBALA, 2009, p. 58).

A lógica existente em passagens cromáticas nas quais há pilares tonais esteve presente no neoclassicismo e Hindemith as utilizou. O compositor propôs um sistema harmônico em que a escala cromática é usada de forma diatônica e há a presença de centros tonais e uma harmonia com predominância de sobreposições de quartas, que resultam em uma tonalidade livre; o ritmo sofre pouca ou nenhuma alteração de fórmula de compassos, o uso de quiálteras é raro, há regularidade nos padrões rítmicos, a acentuação fraseológica coincide com a métrica, há ritmos simples e células motivicas e não há rupturas de texturas, conforme observou Vieira (2013, p.

¹²⁸ Original: the hypothetical meaning and the evident meaning of the alterations may be different.

126, 128), ao fazer um paralelo entre *Ludus Tonalis*, de Hindemith e a obra de Santoro referente ao período de transição entre o dodecafonismo e o nacionalismo; esse tipo de construção também se faz presente em sua última fase composicional.

Alguns aspectos relativos à fase de transição de Santoro também estiveram presentes nas obras para viola da última fase, assim como características do período Nacionalista, tais como o paralelismo melódico e acórdico, desprendimento da harmonia funcional e uso de “dissociação” (“camadas musicais marcadamente diferenciadas e harmonicamente independentes”) – recurso composicional usado por Stravinsky e que Mendes (2009, p. 131) constatou em Santoro, por meio de análise de suas obras. Em sua última fase, entre 1978 e 1989, Santoro utilizou material diatônico (tonalismo, modalismo), fusão entre modal e tonal, politonalidade (polimodalidade), dodecafonismo, células intervalares com material cromático e estruturas de *ostinato*, como verificou Mendes (2009). As delimitações terminológicas relativas à harmonia da música do século XX foram bastante diversificadas, conforme mostrou Mendes (2002):

Dentro de um espectro que vai da tonalidade à atonalidade, como referir-se satisfatoriamente à presença de pólos em contexto no qual não se identifica uma tonalidade central? Que termos usar: atonal, omnitonal, paratonal, pantonal, tonalidade por asserção, tonalidade estendida, tonalidade implícita, tonalidade flutuante, tonalidade suspensa, atonal com polarização de altura, atonal com priorização de altura, bitonalidade, politonalidade? Esses são os vários termos encontrados na literatura especializada, atestando a ausência de uniformização (MENDES, 2002, p. 29).

Por se tratar de música não tonal, alguns conceitos schenkerianos não fazem sentido; a condução de vozes, por exemplo, implica em relações hierárquicas entre consonâncias e dissonâncias e prolongamentos; a estrutura fundamental não está na superfície, mas na repetição de motivos (MENDES, 2002, p. 33). Neste trabalho, não haverá, portanto, gráficos que mapeiam a realização de progressões harmônicas.

Elementos da música brasileira são encontrados na obra de Santoro da última fase, como a síncope, por exemplo, especialmente na tópica lundu, apesar de que, conforme examinou Mendes (2002, p. 39-40), a origem da síncope na música brasileira é uma herança mais associada a Portugal do que à música indígena e africana e, citando Mário de Andrade, Mendes apontou que as síncopes são “movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada têm com o conceito tradicional da síncope e com o efeito contratempado dela” (MENDES, 2002, p. 39-40). Dentre as várias características presentes na música brasileira – algumas também encontradas na obra de Claudio Santoro – e que Mário de Andrade, em suas pesquisas, pôde verificar, estão:

Sétima abaixada, saltos melódicos audaciosos, [...] saltos melódicos de terças. [...] “O brasileiro gosta dos saltos melódicos audaciosos de sétima, de oitava e até de nona. Nossa lírica popular demonstra muitas feitas caracter fogueto, serelepe que não tem parada. As frases corrompiam, no geral em progressões com uma esperteza adorável. [...] Outra observação importante é que a nossa melodia afeiçoa as frases descendentes” [...] Mário de Andrade acha que a polifonia – “os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos do violão na modinha, a maneira de variar a linha melódica em certas peças” – pode assumir um caráter nacional mais acentuado que a harmonia. Ele considera que “os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades”, embora reconheça que “o emprego dos modos e escalas [diversas] (...) cria necessariamente uma ambiência harmônica especial, mesmo quando as peças são monódicas” (ANDRADE, 1928 *apud* MENDES, 2002, p. 40).

Mendes (2002, p. 42) elencou também algumas características da música nordestina, a partir do trabalho de Batista Siqueira: movimentos ascendentes por grau disjunto, movimento descendente por grau conjunto, tônica repetida ao fim das cadências, pedal no baixo (usado predominantemente por repentistas), pedal de tônica com poucas variações harmônicas; o uso da rabeca em um tipo de “articulação (arcadas curtas, música de sanfona), ritmo (simétrico), melodia (entrecortada) e um ambiente sonoro próprio (sons característicos)” (MENDES, 2002, p. 42).

Historicamente, verifica-se uma predominância do modo menor associado a sentimentos de tristeza, sofrimento, angústia. Spitzer (2017) apontou os trabalhos de Juslin, Huron, Gabrielsson e Lindström para demonstrar as “características acústicas” da tristeza – que possui relação com a tópica *pianto*, que será explicada ainda neste capítulo – tais como:

andamento lento, tom menor, intervalos estreitos, articulação em legato, variabilidade de textura, preponderância de contornos melódicos descendentes e um alto nível de dissonância, especialmente envolvendo as appoggiaturas de semitom do topos *pianto*. As linhas descendentes sugerem perda de energia física e mental; intervalos estreitos e articulação legato imitam resmungos de baixa energia (SPITZER, 2017, p. 103).¹²⁹

Os sentimentos de tristeza também se relacionam ao cromatismo e delineiam que:

(1) Estados de contentamento calmo e alegria suave são considerados os estados emocionais humanos normais e, portanto, estão associados às progressões musicais mais normativas, ou seja, às melodias diatônicas do modo maior e às progressões regulares da harmonia maior. A angústia, a miséria e outros estados extremos de afetividade são desviantes e tornam-se associados às partidas mais vigorosas do cromatismo e de seu representante modal, ou seja, o modo menor. (2) Movimentos cromáticos marcados ou complexos comuns no modo menor – linhas melódicas que se movem conjuntamente por semitons ou disjuntamente por saltos incomuns e progressões harmônicas incomuns – tendem a ser acompanhados por tempos que eram mais lentos do que aqueles que acompanhavam música mais diatônica. Isso, é claro, foi particularmente verdadeiro no uso anterior do cromatismo durante a Renascença e

¹²⁹ Original: [...] slow tempo, minor-mode key, narrow intervals, legato articulation, variability of texture, preponderance of descending melodic contours and a high level of dissonance, especially involving the semitone appoggiaturas of the *pianto* topic. Descending lines suggest loss of physical and mental energy; narrow intervals and legato articulation imitate low-energy mumbling.

o período barroco. Essa coincidência de cromatismo e seu representante modal com tempos mais lentos pode ser explicada, pelo menos em parte, por motivos técnicos. Pois não apenas os instrumentos são construídos com a norma diatônica em vista, de modo que seja mais difícil tocar passagens cromáticas rapidamente, mas o treinamento musical, tanto instrumental quanto vocal, é baseado na normalidade e na simplicidade da progressão diatônica. Mesmo depois de três séculos do sistema maior-menor, Heinlein descobriu que em uma amostragem aleatória de cerca de 2.000 composições para iniciantes, apenas sete por cento estavam em modo menor e quase todas tinham títulos descritivos de algum tipo. “É”, escreve ele, “uma questão difícil obter uma composição no modo menor escrita para crianças que não tenha um título relacionado com o estranho, o misterioso, o triste e o sombrio” (MEYER, 1956, p. 227-228).¹³⁰

Os diferentes tipos de caráter e sentimentos que uma música pode provocar serão exemplificados com trechos de obras para viola de Santoro, a fim de relacioná-los com as decisões interpretativas que tomo para realizar a performance destas músicas – isto será aprofundado no próximo capítulo. Neste capítulo, as tópicas ilustram elementos musicais geradores de significado (traços musicais que possuem um sentido atrelado a um contexto), assim como a demonstração de aspectos característicos da linguagem de Santoro, como a polimodalidade, por exemplo, que esteve presente nas obras da última fase de Santoro.

Mendes (2009, p. 233) constatou que os materiais harmônicos e melódicos diatônicos possuem relação com os períodos de transição e nacionalista, podendo aparecer da seguinte forma: “(1) em seções específicas de obras predominantemente cromáticas; (2) em obras exclusivamente modais ou tonais”.

4.5 Santoro na perspectiva do desenvolvimento da técnica da viola no século XX

No século XX, houve um crescente interesse pela viola e suas possibilidades tímbricas; violistas como Primrose e Tertis contribuíram para que a viola pudesse ser amplamente explorada, no que se refere aos recursos técnico-expressivos. Kubala (2004, p. 56) observou

¹³⁰ Original: (1) States of calm contentment and gentle joy are taken to be the normal human emotional states and are hence associated with the more normative musical progressions, i.e., the diatonic melodies of the major mode and the regular progressions of major harmony. Anguish, misery, and other extreme states of affectivity are deviants and become associated with the more forceful departures of chromaticism and its modal representative, i.e., the minor mode. (2) Marked or complex chromatic motions common in the minor mode – melodic lines which move conjunctly by semitones or disjunctly by unusual skips and uncommon harmonic progressions – have tended to be accompanied by tempi which were slower than those which accompanied more diatonic music. This was, of course, particularly true of the earlier use of chromaticism during the Renaissance and the baroque period. This coincidence of chromaticism and its modal representative with slower tempi can be explained at least in part on technical grounds. For not only are the instruments constructed with the diatonic norm in view so that it is more difficult to play chromatic passages rapidly, but musical training, both instrumental and vocal, is based upon the normality and simplicity of diatonic progression. Even after three centuries of the major-minor system Heinlein found that in a random sampling of some twenty-Eve hundred compositions for beginners only 7 per cent were in minor and almost all of these had descriptive titles of some sort. “It is,” he writes, “a difficult matter to obtain a composition in the minor mode written for children that does not have a title related to the weird, the mysterious, the sad and the gloomy”.

que Primrose tinha um “gosto pelo emprego de cordas soltas, harmônicos naturais e bariolagem, fundamentado na busca por maior variedade tímbrica, a partir do contraste entre o brilho obtido por tais recursos e o som escuro da viola”. Compositores como Hindemith, Walton, Bartók, Martinu, Bloch, Penderecki, Schnittke, Gubaidulina, Ligeti escreveram obras significativas para o repertório da viola. Ligeti demonstrou um interesse especial pela corda “dó” da viola, descrevendo-a como uma “escura elegância”, que o compositor havia notado nas obras de câmara de Schubert e Schumann, conforme apontou Kubala (2009, p. 97), que descreveu como as atmosferas de subjetividade oriundas no romantismo expressavam ternura, tristeza, melancolia, e foram vinculadas ao timbre escuro da viola. Com relação aos aspectos idiomáticos e expressivos da viola, Kubala (2009) mostrou que:

Como se pôde observar, no decurso da história consolidaram-se algumas maneiras de trabalhar as qualidades sonoras da viola, que foram gradualmente aceitas como potencialmente expressivas. A sonoridade profunda de seus graves, sua capacidade de expressar sentimentos íntimos, ou ainda seu timbre rascante que, principalmente nos agudos, se opuseram à noção dominante de beleza de som, configuram modos de entendimento da viola que a valorizaram enquanto material sonoro passível de manipulação por compositores. São elementos essenciais na formação do idioma da viola, os quais impregnam a produção para esse instrumento, inclusive de compositores da atualidade (KUBALA, 2009, p. 99).

Para tratar da maneira como o compositor manipula uma música, levando em consideração as características e possibilidades técnicas de um instrumento, Kubala (2004) utilizou a definição de “idiomático” presente em *The New Harvard Dictionary of Music*:

“Adjetivo para uma obra musical que explora as possibilidades particulares de instrumento ou voz para os quais foi composta. Essas possibilidades podem incluir timbres, registros, articulação e combinações de alturas que são prontamente mais realizáveis em um instrumento que em outro. [...] Grande parte da música anterior a 1600 foi considerada adequada a diversos instrumentos e/ou vozes concomitantemente, além de, no período barroco, muitas obras não distinguirem de maneira clara os estilos melódicos de certos instrumentos e vozes. A ascensão do virtuose (tanto cantores como instrumentistas) no século XIX está associada ao crescente emprego de escrita idiomática, mesmo em música tecnicamente não difícil” (KUBALA, 2004, p. 141).

A ascensão de virtuosos tem, portanto, relação direta com o desenvolvimento da linguagem e das peculiaridades na execução de cada instrumento, o que gera características idiomáticas específicas. No Brasil, Perez Dworecki, George Kiszely, Juan Sarudiansky, Marie-Christine Springuel, entre outros contribuíram na formação de muitos violistas e também motivaram compositores a escreverem obras para viola. Mendes (2002, p. 18) destacou que compositores como Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Francisco Mignone, Radamés Gnattalli, Almeida Prado, entre muitos outros criaram obras que incluíam a viola como instrumento solista.

Santoro era violinista e conhecia profundamente a escrita idiomática para este instrumento; esteve a par do trabalho de compositores que destacaram a viola como instrumento solista, tais como Hindemith, Bartók, Penderecki e Ligeti. A junção de seu espírito criativo, das influências composicionais e idiomáticas oriundas dos compositores acima citados e de sua vasta experiência como compositor e instrumentista fizeram com que Santoro compusesse, com maestria, obras para viola. A *Sonata N° 2 para viola e piano*, o *Duo para violino e viola*, a *Fantasia Sul América* e o *Concerto para viola e orquestra* exploram cordas duplas, escalas, *sul ponticello*, *spiccato*, *pizzicato*, tremulo etc dentro de uma linguagem característica para a viola, de forma que certas estruturas sigam padrões de digitação ou de trocas de cordas – o que faz com que suas músicas soem “violísticas”.

4.6 Sonata N° 2 para viola e piano (1982)

A *Sonata N° 2 para viola e piano* foi escrita em 1982, em Brasília, e foi estreada por Juan Sarudiansky (viola) e Elza Kazuko Gushiken (piano), na Sala Villa-Lobos, em Brasília, em 28 de agosto de 1985 (MARIZ, 1994). Nesta obra, encontram-se cromatismos, polirritmia, *ostinatos*, modalismo etc. No primeiro movimento – *Moderato* – nota-se uma melodia com contorno cromático e acentos, conforme se observa no fragmento abaixo:

Figura 1 – Trecho da Sonata N° 2 para viola e piano, *Moderato*, compassos 1-5

The image shows a musical score for the first five measures of the Sonata N° 2 for viola and piano, Moderato. The score is written for two staves: VIOLA (top) and PIANO (bottom). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato'. The viola part begins with a melodic line, featuring a fifth fingering in measure 3 and a forte (f) dynamic in measure 4. The piano part provides harmonic support with chords and single notes. There are also markings for 'ten.' (tension) and 'rit.' (ritardando) followed by 'tempo' (return to tempo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: SANTORO, *Sonata N° 2 para viola e piano, Moderato* (c. 1-5). Trecho editado pela autora.

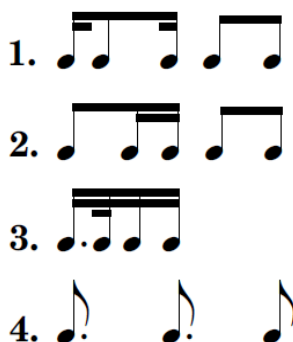
Fonseca (2016, p. 133) identificou tópicos nacionalistas, que denominou de *topos andradeano*, dentre eles, há o afro-brasileiro, que inclui o lundu – trata-se de uma dança quase sempre em “binário simples e de tonalidade maior, *ostinato* rítmico, sincopada, métrica irregular, melodia estritamente curta e dotada de graus conjuntos com direção descendente” (FONSECA, 2016, p. 164). Mário de Andrade (1989, p. 291-294) identificou o lundu-canção (como tendo feito parte dos salões familiares durante o primeiro Império, no século XIX), o lundu-chorado (suave, mais lento, “que se dançava às umbigadas ao som da cítara e viola”), lundu do Rio, lundu da marruá ou lundu do marruá ou lundu de monroi (em uso na Bahia durante o Império), lundu das criolas (repique de sinos usado na Bahia), lundu da Figueira. Lima (2010) delineou como ocorreu a consolidação do lundu no Brasil:

E a construção de estruturas político-administrativas na colônia incorporou, evidentemente, essa sociedade. Acreditamos, portanto, que nesse contexto a modinha e o lundu puderam se influenciar mutuamente. Em outras palavras, foi nessa conjuntura que traços culturais advindos de algumas etnias, sobretudo aquela em zonas mais ligadas ao tráfico negreiro puderam influenciar e engendrar outros gêneros musicais, como o lundu. E de modo algum pretendemos com essa afirmação simplificar as relações humanas do final do século XVIII, sobretudo deste lado do Atlântico. Ao contrário, pretendemos apenas integrar parte dessa complexidade em sua faceta musical (LIMA, 2010, p. 233).

Lima (2010, p. 216), ao analisar as características de “*O Lundum, Brazilian Volkstanz*”, registrado por Spix e Martius, verificou a provável existência de um improviso sobre tônica e dominante, de dois em dois compassos, que constituem semifrases, contendo colcheias pontuadas, e que se completam em frases de quatro compassos. Os arpejos presentes nas melodias, de acordo com Lima (2010, p. 216), possuem similaridade com a tradição galante-clássica.

A fim de explicar a rítmica do lundu, Lima (2010, 233-234) expôs que, na música de origem africana, os agrupamentos rítmicos ocorrem por processos aditivos (e não por divisão de tempos, não há fórmulas de compasso), dessa forma, há um pulso que guia o ritmo; a síncope é, portanto, um conceito ocidental. “Portanto, o que para o ocidente musical constitui uma irregularidade, para certas culturas não ocidentais, como a africana, por exemplo, não seria encarado como tal” (SANDRONI, 2001 *apud* LIMA, 2010, p. 234). Os padrões rítmicos mais frequentemente encontrados nos lundus foram ilustrados por Lima (2010):

Figura 2 – Padrões sincopados presentes no lundu



Fonte: LIMA, 2010, p. 234.

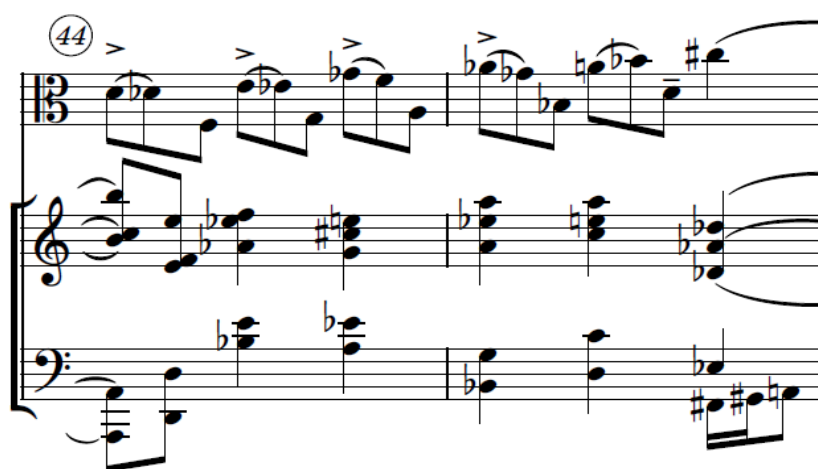
Com relação à síncope e sua vinculação com a música de origem africana, Lima (2010) observou:

Portanto, aquilo que num primeiro momento é interpretado como um simples deslocamento métrico-rítmico mostra-se como uma combinação de tendências musicais advindas da cultura negra presentes nos lundus e algumas modinhas, na segunda metade do século XVIII; dando origem, por sua vez, a outro gênero musical (LIMA, 2010, p. 238).

Um terceiro diferencial seria a presença da “síncope” que, mais do que um “amolecimento” da rigidez rítmica e métrica na música da época, é uma verdadeira adaptação de tendências estruturantes presentes na musicalidade negra, a saber, nos padrões e ciclos rítmicos, combinados e adaptados ao formalismo clássico e, levando-se em consideração sua busca de simetria, mais afeitos a adaptações deste gênero. E é justamente nesse sentido que a síncope deixa de ser apenas um “ornamento” para tornar-se um verdadeiro “monumento”: passa a ser, também, um dos traços fundadores de um gênero autônomo: o lundu! (LIMA, 2010, p. 239).

A síncope, uma das características do lundu, resulta em uma “ginga”¹³¹. No fragmento abaixo, da *Sonata N° 2 para viola e piano*, apesar de o contorno melódico assemelhar-se com o da *Sonata N° 4 para piano* e haver acentos nas cabeças das tercinas, a síncope não está presente e o andamento é mais tranquilo do que o do lundu, portanto, a similaridade seria parcial. Nos fragmentos de lundu que serão mostrados neste trabalho, nota-se uma relação com o quarto padrão apresentado na figura dois que se encontra acima. Nos compassos 44 e 45, verifica-se uma semelhança com a *Sonata N° 4 para piano*, entre os compassos 68 e 70.

Figura 3 – Trecho da *Sonata N° 2 para viola e piano*, *Moderato*, compassos 44-45



Fonte: SANTORO, *Sonata N° 2 para viola e piano*, *Moderato* (c. 44-45). Trecho editado pela autora.

Figura 4 – Trecho da *Sonata N° 4 para piano*, 1º movimento, compassos 68-70

Varição Motívica da célula pela diminuição, preenchimento harmônico e característica percussiva com o acento

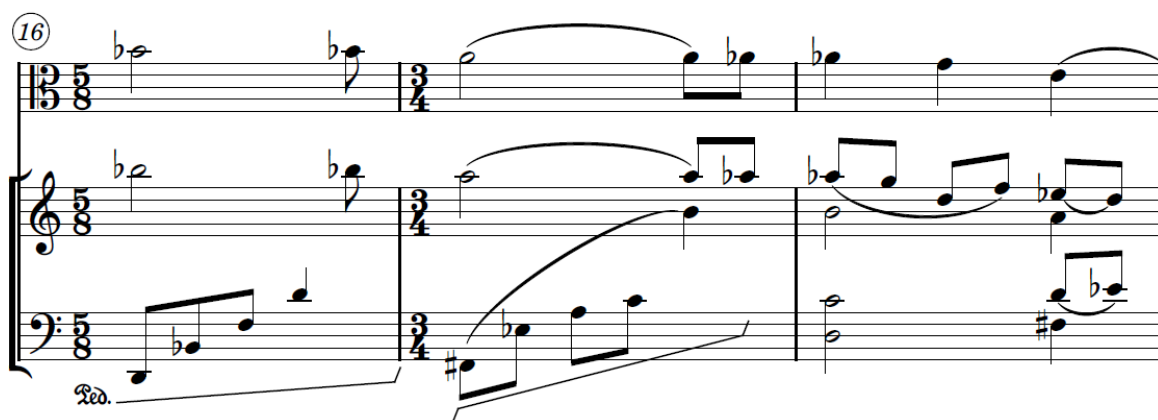
Topos *Lundu*. Elemento de transição para citação e variação da célula rítmica característica

Fonte: SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 157. Trecho editado pela autora.

¹³¹ De acordo com o Houaiss (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2009, p. 970), “ginga” refere-se ao “meneio do corpo, trejeito, movimento com que o capoeirista procura enganar e desnoitar o adversário, tanto para defender-se como para atacar”; no verbete “gingar”, há “menear os quadris, requebrar-se, rebolar, agitar-se, balançar-se”; a ginga estaria, portanto, associada à dança.

No segundo movimento – *Lento e Expressivo* – pode-se verificar a presença da tónica europeia *pianto*, que, como ressaltou Fonseca (2016, p. 165), foi reconhecido por Ratner, Hatten e Monelle. “*Pianto*” significa “choro” em italiano e, na música, se caracteriza por um movimento descendente por semitons e por lirismo. Verifica-se a presença de *pianto* em dois fragmentos abaixo, entre o compasso 17 e o compasso 18, na parte da viola e no *Prelúdio N° 3*, 2º *Série* – 1º *Caderno*, para piano solo:

Figura 5 – Trecho da *Sonata N° 2 para viola e piano, Lento e Expressivo*, compassos 16-18



Fonte: SANTORO, *Sonata N° 2 para viola e piano, Lento e Expressivo* (c. 16-18). Trecho editado pela autora.

Figura 6 – Trecho do *Prelúdio N° 3, 2º Série* – 1º *Caderno*, compassos 1-8

Prelúdio N° 3

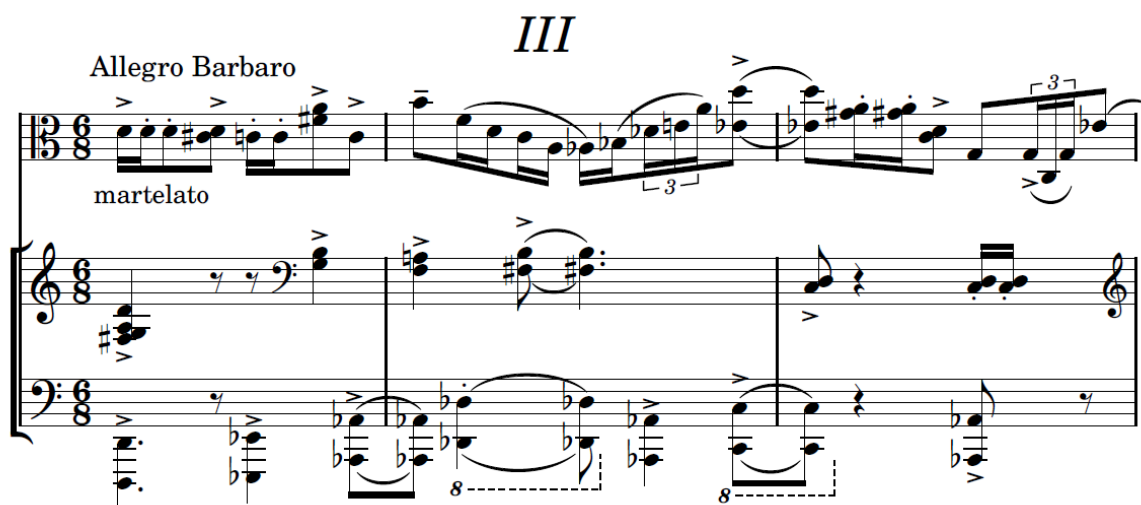
Cláudio Santoro

Lento Expressivo

Fonte: SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 167. Trecho editado pela autora.

No terceiro movimento – *Allegro Barbaro* – há a tópica europeia bárbaro, que se caracteriza por um ritmo percussivo e um sentido de grotesco e/ou brutalidade (FONSECA, 2016, p. 165). No fragmento abaixo, verifica-se que a linguagem harmônica remete à primeira fase (dodecafônica), há deslocamento da acentuação métrica e notas em *staccato* que geram um efeito percussivo.

Figura 7 – Trecho da Sonata N° 2 para viola e piano, *Allegro Barbaro*, compassos 1-3



Fonte: SANTORO, *Sonata N° 2 para viola e piano, Allegro Barbaro* (c. 1-3). Trecho editado pela autora.

No exemplo abaixo, verifica-se o uso de modalismo, por meio de cromatismo, conforme constatou Mendes (2009, p. 233), que notou relação com os períodos de transição e nacionalista.

Figura 8 – Trecho da Sonata Nº 2 para viola e piano, *Allegro Barbaro*, compassos 73-92

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 73-78) shows the viola melody with a trill in measure 73 and a 5-measure rest in measure 74. The piano accompaniment features a harmonic ostinato in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system (measures 79-83) continues the viola melody with a 7-measure rest in measure 79. The piano accompaniment features a harmonic ostinato in the left hand and a melodic line in the right hand. The third system (measures 84-92) shows the viola melody with a 3-measure rest in measure 84. The piano accompaniment features a harmonic ostinato in the left hand and a melodic line in the right hand. The score is divided into three systems, each with a viola staff, a piano staff, and a separate staff for harmonic and melodic material.

material harmônico: material melódico:

Frígio 3 3 3 3

Lídio

Fonte: SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 233-234. Trecho editado pela autora.

Entre os compassos 73 e 83, do terceiro movimento, pode-se perceber o modo dórico na melodia da viola (ver “material melódico” no fragmento acima), enquanto o piano realiza um *ostinato*; há a adição do lá bemol (no segundo tempo do baixo *ostinato*), cuja origem estaria ligada ao modo eólio; entre os compassos 87 e 92, há um exemplo de cromatismo polimodal, com a expansão do modo frígio sobre si bemol, simultaneamente ao modo lídio, também sobre

si bemol, gerado pela adição das notas dó, mi, sol, lá sobre o modo frígio (ver demonstração na última linha do exemplo acima).

4.7 *Duo para violino e viola* (1982)

O *Duo para violino e viola* foi estreado por Cecília Guida (violino) e Henrique Müller (viola), em 24 de setembro de 1983, em Goiânia (MARIZ, 1994). Esta música possui partes contrastantes em andamento e caráter. O *Allegro deciso* se relaciona à primeira fase (dodecafônica) de Santoro, com linhas melódicas vigorosas que dialogam de forma contrapontística. O *Meno* possui um contorno cantado com as vozes fazendo movimento contrário.

Figura 9 – Trecho do *Duo para violino e viola*, compassos 1-20

The musical score is for a duo for violin and viola. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-3) is marked 'Allegro deciso' and 'f'. The second system (measures 4-6) continues the 'Allegro deciso' tempo. The third system (measures 7-10) continues the 'Allegro deciso' tempo. The fourth system (measures 11-20) is marked 'Meno' and 'p', with a 'rit.' marking at measure 11 and 'express.' at measure 12. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fonte: SANTORO, *Duo para violino e viola* (c. 1-20). Trecho editado pela autora.

A tónica europeia bárbaro pode ser observada entre os compassos 38 e 43, verificando-se um ritmo percussivo gerado pelo *spiccato* em trocas de cordas.

Figura 10 – Trecho do *Duo para violino e viola*, compassos 38-43



Fonte: SANTORO, *Duo para violino e viola* (c. 38-43). Trecho editado pela autora.

A tópica andradeana afro-brasileiro se apresenta em forma de lundu entre os compassos 81 e 83. Verifica-se um *ostinato* rítmico, em compasso binário e deslocamento da acentuação rítmica dentro do compasso.

Figura 11 – Trecho do *Duo para violino e viola*, compassos 81-83

Fonte: SANTORO, *Duo para violino e viola* (c. 81-83). Trecho editado pela autora.

Uma seção com caráter heroico se inicia no compasso 102, há acentos, desenho melódico ascendente e ritmo pontuado, semelhante à *Uma Vida de Herói*, de Richard Strauss.

Figura 12 – Trecho do *Duo para violino e viola*, compassos 101-115

Fonte: SANTORO, *Duo para violino e viola* (c. 101-115). Trecho editado pela autora.

Entre os compassos 147 e 148, a melodia faz uma alusão à canção de amor *Ouve o silêncio*, remetendo à fase nacionalista; a harmonia se assemelha parcialmente.

Figura 13 – Trecho do *Duo para violino e viola*, compassos 147-148

Fonte: SANTORO, *Duo para violino e viola* (c. 147-48). Trecho editado pela autora.

Figura 14 – Trecho da canção de amor *Ouve o silêncio*, compassos 1-3

Andante

Ca - la ou-ve_o si - lên - cio ou-ve_o si - lên - cio que nos

Fonte: SANTORO, *Ouve o silêncio* (c. 1-3). Trecho editado pela autora.

Verifica-se, portanto, que o *Duo para violino e viola* se enquadra na ideia de síntese, em que há justaposição de elementos da linguagem dodecafônica com fragmentos de tendências nacionalistas.

4.8 *Fantasia Sul América* (1983)

A *Fantasia Sul América* foi escrita para ser uma peça solo de confronto do concurso “Jovens Intérpretes da Música Brasileira”, financiado pela seguradora Sul América. A segunda edição, para a qual Santoro compôs a *Fantasia Sul América*, ocorreu no Rio de Janeiro, entre 2 e 5 de agosto de 1983. Dentre alguns dos jurados presentes na banca avaliadora juntamente com Claudio Santoro, estavam a cantora Maria Lúcia Godoy e o violonista Sérgio Abreu. Santoro compôs quinze *Fantasias Sul América* para: violino, viola, violoncelo, contrabaixo, piano, voz, clarineta, flauta, fagote, oboé, trombone, trompa, trompete, tuba, violão. Os participantes concorriam com jovens de todos os instrumentos citados acima. O violista Marcelo Jaffé me informou que venceu a primeira e a segunda edição desse concurso, tendo estreado a *Fantasia Sul América para viola solo*. Em um documento do concurso, do qual Jaffé me enviou uma foto, há uma de lista de prêmios e premiados; Jaffé obteve o Prêmio Sul América (contrato para um recital em São Paulo e outro no Rio de Janeiro), o Prêmio Fundação Cultural do Estado da Bahia (concertos em Salvador e Feira de Santana) e o Prêmio *Manhattan School of Music* (bolsa de estudos).

Figura 15 – Documento contendo prêmios e premiados no Concurso Sul América, em 1983

II CONCURSO SUL AMÉRICA DE MÚSICA

Jovens Concertistas Brasileiros 83

Dos 98 candidatos inscritos na primeira fase, 45 chegaram às provas semifinais do II Concurso Sul América de Música que se realizaram de 2 a 5 de agosto na Sala Cecília Meireles. Eis a relação dos prêmios e premiados:

Prêmios Nacionais

Prêmio Sul América (contrato para um recital em São Paulo e outro no Rio, com cachê de Cr\$ 100.000,00 cada) - Ricardo Rapoport (fagote), Araceli Chacon (piano), Armênio Zarro Suzano Jr. (clarinete), Marcelo Bonfin (flauta) e Marcelo Jaffé (viola).

Prêmio Circuito Sul América (contrato para apresentações no Circuito Sul América de Música Erudita em 84) - Leda Kim (piano).

Prêmio 34.º Curso Internacional de Férias Pró-Arte (recital durante o curso, de 8/1 a 5/2/84) - Miguel Rosselini (piano), Aloysio M. Rego Fagerlande (fagote), Denis Abel (piano), Rosana Maria Brandão Diniz (piano), Valéria Guimarães (contrabaixo), Amadeu Ribeiro Salles (clarinete), Armênio Zarro S. Júnior (clarinete) e Ricardo Rapoport (fagote).

Prêmio Fundação Clóvis Salgado (participação como solista em concerto com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais) - Wilson Holanda Cavalcante (flauta).

Prêmio Fundação Cultural do Estado da Bahia (concertos em Salvador e Feira de Santana, com passagens, estada e cachê de Cr\$ 100.000,00) - Marcelo Jaffé (viola).

Prêmio Instituto Cultural Brasileiro Norte-americano (concerto em Porto Alegre, com cachê de Cr\$ 200.000,00) - Leda Kim (piano).

Prêmio Centro de Expansão Cultural de Santos (recital em Santos) João Homero Capatti de Oliveira.

Prêmio Mariuccia Iacovino (recital com cachê de Cr\$ 100.000,00) - Ricardo Rapoport (fagote).

Obs. A Funarte ofereceu uma medalha a cada um dos cinco vencedores do Prêmio Sul América. Maria Lúcia Godoy e Sérgio Abreu, jurados do concurso, ofereceram discos a estes 5 finalistas.

Prêmios Internacionais

Prêmio OEA (US\$ 500.00) - Ricardo Rapoport (fagote)

Prêmio DAAD - Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (bolsa de estudo de 5 meses na Alemanha) - Armênio Zarro Suzano Jr. (clarinete).

Prêmio Lufthansa (passagem Rio/Frankfurt/Rio) - Armênio Zarro Suzano Jr.

Prêmio Claudio Santoro (concerto em Mannheim - Alemanha ao melhor intérprete da Fantasia Sul América) - Araceli Chacon (piano).

Prêmio Recital em Bonn (patrocínio da Embaixada do Brasil na Alemanha, do Ibero Clube e da Sociedade Teuto-brasileira) - Araceli Chacon.

Prêmio Phillip Faucett (US\$ 300.00) - Leda Kim (piano).

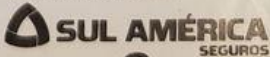
Prêmio National Academy of Arts - Illinois - (US\$ 3.000.00, hospedagem e alimentação por dois semestres) - Maurício Schumer (violino), Tânia Regina Lisboa de Almeida (violoncelo) e Leda Kim (piano).

Prêmio Eastern Illinois University (isenção de taxas e ajuda de US\$ 500.00) - Mônica de Godoy (piano).

Prêmio Brazilian American Cultural Institute (recital em Washington, com cachê e estada) - Marcelo Bonfin (flauta).

Prêmio Manhattan School of Music (bolsa de estudo) - Marcelo Jaffé (viola).

Prêmio Ministério de Educação e Ciências da Holanda (bolsa de estudo no Conservatório de Haia) - a ser atribuído a um dos seguintes candidatos: Marcelo Bonfin, Ricardo Rapoport, Wilson Holanda Cavalcante e Amadeu Ribeiro Salles.



**SUL AMÉRICA
SEGUROS**

JCB  JOVENS
CONCERTISTAS
BRASILEIROS

Fonte: Imagem pertencente ao acervo pessoal do violista Marcelo Jaffé concedida à autora.

Por se tratar de uma fantasia, o caráter improvisatório, espontâneo e de imaginação estabelece uma liberdade composicional, portanto, não há uma obrigatoriedade na relação entre

os motivos. Passagens líricas e cantadas contrastam com outras enérgicas e tempestivas. Algumas harmonias se assemelham com as da bossa nova, com acordes de 7ª e 9ª, dissonâncias nem sempre resolvidas. Há um predomínio do contraponto nas passagens de cordas duplas.

Figura 16 – Trecho da *Fantasia Sul América*, compassos 1-11

Claudio Santoro
(1919 - 1989)

Andante (♩ = 108)

The musical score for Figure 16 shows measures 1 through 11. Measure 1 starts with a forte (f) dynamic. Measures 2-4 are marked with 'f' and 'affrett.' (accelerando). Measures 5-7 are marked with 'f' and 'rit.' (ritardando). Measures 8-11 are marked with 'dim.' (diminuendo) and 'rit.' (ritardando). The score includes triplets and a decuplet (marked '5').

Fonte: SANTORO, *Fantasia Sul América* (c. 1-11). Trecho editado pela autora.

Observa-se a tópica *pianto* no compasso 22, com a melodia cromática descendente entre as notas ré, réb e dó, que criam um efeito de lamento.

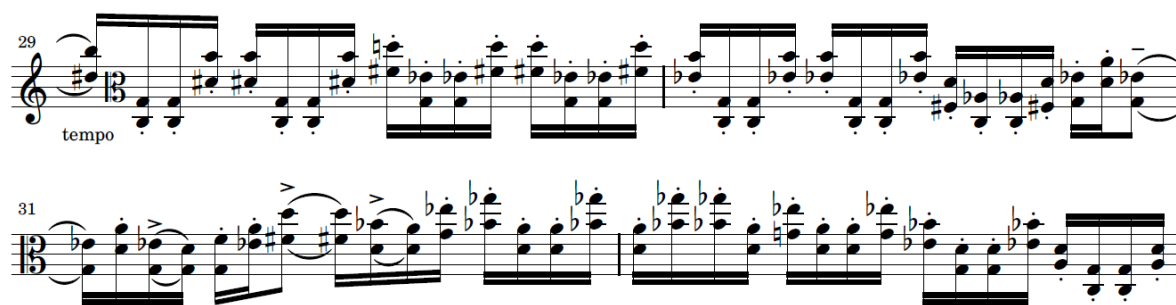
Figura 17 – Trecho da *Fantasia Sul América*, compassos 22-23

The musical score for Figure 17 shows measures 22 and 23. Measure 22 starts with a forte (f) dynamic. Measures 22-23 are marked with 'f' and 'rit.' (ritardando). The score includes triplets and a decuplet (marked '5').

Fonte: SANTORO, *Fantasia Sul América* (c. 22-23). Trecho editado pela autora.

A tópica bárbaro está presente entre os compassos 29 e 32, os *staccatos* tocados com *spiccato* geram um efeito percussivo enérgico e selvagem, nas alternâncias de cordas duplas.

Figura 18 – Trecho da *Fantasia Sul América*, compassos 29-32



Fonte: SANTORO, *Fantasia Sul América* (c. 29-32). Trecho editado pela autora.

A *Fantasia Sul América* possui aspectos das tópicas pianto e bárbaro, que geram caráter contrastante; o uso de harmonias oriundas da bossa-nova em justaposição com passagens em que não há um centro tonal definido são características da fase de maturidade, em que a síntese de técnicas e tendências se apresenta de forma justaposta.

4.9 Concerto para viola e orquestra (1988)

O *Concerto para viola e orquestra*, estreado por Marie Christine Springel (viola), em São Paulo, sob a batuta de Sílvio Barbato, em abril de 1989, foi apresentado novamente em 6 de novembro do mesmo ano, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, juntamente com a Orquestra Sinfônica Brasileira, com os mesmos solista e regente.

De acordo com a carta¹³² enviada a Jeanette Alimonda, de 19 de novembro de 1988, Santoro escreveu que sua última *Sonata para piano* “faz parte da safra [que contém] o Concerto p/ Viola e Orq – da 13ª Sinfonia, da Suite p/ Cello solo”.

O *Concerto para viola e orquestra* possui traços da forma sonata, com exposição, desenvolvimento e reexposição. Há o predomínio do atonalismo e harmonias livres. Mendes (2009, p. 153) afirma que as melodias possuem caráter de “dramaticidade, melancolia e tragicidade”, mostrados com virtuosismo similar ao de obras para violino. Mendes verificou que os efeitos de timbre como *bouché*, *con sordina*, *sul ponticello*, glissandos e harmônicos iam ao encontro das tendências da música contemporânea de explorar usos não convencionais do instrumento, por meio de técnica estendida.

Assim como o *Concerto para viola e orquestra* de Bartók e muitos outros concertos modernos, Santoro se apropriou da estrutura em que o solista inicia sua parte quase que

¹³² Carta fornecida pelo cravista e pianista Alessandro Santoro, filho de Claudio Santoro.

simultaneamente com a orquestra (PEREIRA, 2008, p. 39). Santoro utilizou polirritmia, hemíolas e valorizou o ritmo, incluindo instrumentos de percussão como o vibrafone e o xilofone, o que resultou em sonoridades características da música do século XX (PEREIRA, 2008, p. 38).

No começo do primeiro movimento, as semicolcheias em *staccato* são tocadas em *spiccato* e produzem uma sonoridade percussiva que se relaciona com a tópica bárbaro.

Figura 19 – Trecho do *Concerto para viola e orquestra* – redução para viola e piano – 1º movimento, compassos 1-5

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegro'. The dynamics are 'f' (forte) for the Viola and 'ff' (fortissimo) for the Piano. The score consists of five measures. The Viola part features a series of staccato eighth notes, while the Piano part features a series of staccato eighth notes. The score is written for Viola and Piano.

Fonte: SANTORO, *Concerto para viola e orquestra* – redução para viola e piano – 1º movimento (c. 1-5). Trecho editado pela autora.

Nos compassos 78 e 79 do primeiro movimento, observa-se a tópica andradena afro-brasileira lundu, com deslocamento rítmico e acentuação presentes na flauta, clarineta, oboé e violinos:

Nos compassos 163 a 165, verifica-se novamente o lundu, em que sobressai a linha formada pelas notas agudas ré, dó, si, láb, fá#, fá natural na linha da viola:

Figura 21 – Trecho do *Concerto para viola e orquestra*, 1º movimento, compassos 163-165

The musical score for measures 163-165 of the *Concerto para viola e orquestra*, 1º movimento, is presented. The score is in 2/4 time. The Viola (S. Vla.) plays a melodic line in measures 163 and 164, characterized by chromatic alterations: ré, dó, si, láb, fá#, fá natural. In measure 165, the Viola continues its line, while the Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass play a pizzicato accompaniment. The other instruments (Fl., Fg., C Tpt., Perc.) are mostly resting in measures 163 and 164.

Fonte: SANTORO *apud* PEREIRA, 2008, p. 100. Trecho editado pela autora.

O segundo movimento une modalismo e cromatismo, havendo justaposição de técnicas oriundas de períodos estilísticos distintos. A linha melódica da viola se inicia no modo lócrio a partir da nota “lá” e surgem alterações cromáticas (justaposição) que formam uma melodia obscura, podendo estar associada à sensação de ter pensamentos distantes vagueando por reflexões internas.

Figura 22 – Trecho do *Concerto para viola e orquestra* – redução para viola e piano – 2º movimento, compassos 1-14

The musical score is for the second movement of the Viola Concerto, measures 1-14. It is written for Viola and Piano. The tempo is Andante, with a quarter note equal to 80 beats per minute (♩ = 80). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The score includes dynamics like *p*, *express.*, and *pp*. There are markings for reduction (Red.) and phrasing slurs. The score is divided into three systems: measures 1-5, 6-10, and 11-14. The first system shows the Viola part starting with a half note, followed by a series of eighth notes. The Piano part starts with a series of eighth notes. The second system shows the Viola part continuing with eighth notes, and the Piano part with a series of eighth notes. The third system shows the Viola part with a series of eighth notes, and the Piano part with a series of eighth notes. The score ends with a double bar line.

Fonte: SANTORO *apud* PEREIRA, 2008, p. 157. Trecho editado pela autora.

Pereira (2008) realizou uma edição do *Concerto para viola e orquestra*, após ter estudado a partitura manuscrita, esboços, diagramas (possivelmente indicando caminhos harmônicos e acordes para a obra), rascunhos, cópia manuscrita da parte solo da viola etc. Conforme destacou Pereira, a esposa de Santoro, Dona Gisèle, ressaltou o final alternativo para a viola solista nos quatro últimos compassos do terceiro movimento, escrito a lápis, acima da parte solo, que estava escrita em caneta – já havia dois finais na partitura original. Pereira (2008, p. 18) acredita que esta modificação, assim como a marcação de algumas dinâmicas escritas a lápis, tenha ocorrido após maio de 1988 e que o compositor talvez não tivesse tido tempo para inserir tais alterações na parte da viola solista (PEREIRA, 2008, p. 20). Em sua edição, Pereira

(2008, p. 22-23), indicou entre parênteses suas sugestões e correções, articulações e dinâmicas, enquanto as marcações acrescentadas por Santoro após a revisão do manuscrito encontram-se entre colchetes.

No terceiro movimento do *Concerto para viola e orquestra*, Mendes (2009, p. 231) exemplificou a existência de cromatismo antecedendo uma passagem em modo dórico – verifica-se, portanto, uma justaposição de técnicas, estando o cromatismo entre os compassos 75-77 e o modo dórico entre os compassos 78-87, com centros tonais em sol, ré e dó, por meio de *ostinatos* nos acordes de tônica e com a adição de sexta, nonas ou sétimas, seguidos de cromatismo entre os compassos 88 e 91.

Figura 23 – Trecho do *Concerto para viola e orquestra*, 3º movimento, compassos 75-95

The musical score is divided into four systems, each containing three staves: Viola (top), Piano (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature is B-flat major (two flats) for measures 75-84 and B-flat minor (three flats) for measures 85-95. The time signature is 2/4.

Measure 75: Viola has a triplet of eighth notes (Bb, A, G). Piano has a triplet of eighth notes (Bb, A, G). Cello/Double Bass has a triplet of eighth notes (Bb, A, G).

Measure 81: Viola has a triplet of eighth notes (Bb, A, G). Piano has a triplet of eighth notes (Bb, A, G). Cello/Double Bass has a triplet of eighth notes (Bb, A, G).

Measure 85: Viola has a triplet of eighth notes (Bb, A, G). Piano has a triplet of eighth notes (Bb, A, G). Cello/Double Bass has a triplet of eighth notes (Bb, A, G).

Measure 90: Viola has a triplet of eighth notes (Bb, A, G). Piano has a triplet of eighth notes (Bb, A, G). Cello/Double Bass has a triplet of eighth notes (Bb, A, G).

At the bottom of the score, the following notes are indicated: Lá m, Fá# (b5, 7m, 9+), Fá dim, and Mib (b5, 9+).

Fonte: SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 231-232. Trecho editado pela autora.

Observa-se, portanto, que Santoro justapôs modalismo e cromatismo, utilizou métrica irregular algumas vezes, explorou as possibilidades sonoras da viola, sintetizando os estilos que fizeram parte de sua trajetória. Verificou-se a presença da tópica andradeana e europeia. Os aspectos delineados neste capítulo são importantes para formar uma concepção interpretativa – que será tratada no próximo capítulo.

5 A INFLUÊNCIA DA IDEOLOGIA E NORMATIVIDADE NA PERFORMANCE E A CONSTRUÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS PARA VIOLA DA FASE DE MATURIDADE DE CLAUDIO SANTORO

Os caminhos para a construção da minha interpretação das obras de Claudio Santoro foram feitos a partir da minha formação e experiência como violista e também por reflexões surgidas nas leituras realizadas ao longo do doutorado. A pesquisa artística possui muitas possibilidades quanto ao objeto e forma de estudá-lo. Assim como a performance reflete muito da identidade do intérprete, a pesquisa artística também possui essa característica.

Tenho interesses e curiosidades relacionados a diversos campos do conhecimento e, em se tratando de performance, procuro integrar um todo que inclui aspectos relacionados à trajetória do compositor, as questões estéticas e filosóficas que tangem uma obra, os elementos musicais, as concepções acerca da performance, a perspectiva social na qual uma música é produzida e apreciada, o panorama psicológico envolvido no ato da performance propriamente dita. O desenvolvimento da performance perpassa disciplinas de estética, análise, musicologia, etnomusicologia, psicologia.

Neste capítulo, abordarei paradigmas que fazem parte do universo da música clássica e propostas, a partir do trabalho de Leech-Wilkinson (2020), para o desenvolvimento de possibilidades que rompem com as normas predominantes e exploram a criatividade e um olhar peculiar acerca das obras do passado. Santoro era comunista, conforme visto no capítulo que trata de seu contexto de criação, em que há fragmentos de sua correspondência pessoal, que continham, muitas vezes, discussões acerca dos caminhos estéticos em face ao seu posicionamento político; essas ideias impactaram as suas decisões composicionais. Paralelamente, questões de ordem ideológica influenciam não somente o âmbito composicional, mas também a performance, uma vez que a ideologia atua diretamente na construção de normas e padrões estilísticos interpretativos.

Conforme será exposto nas seções seguintes deste capítulo, observa-se a existência de padrões normativos opressivos vigentes no ambiente da música clássica ocidental e que fazem parte da lógica capitalista; pude verificar o quanto isso restringe as possibilidades artísticas dos músicos. Após a apresentação desta reflexão, haverá uma associação entre os elementos característicos das obras de Santoro, relacionados às tópicas e à linguagem composicional de Santoro, conforme exposto no capítulo anterior, e questões técnico-interpretativas que se relacionam com a criação do contorno musical, associados às decisões acerca da minha performance.

Ressalto que aponto possibilidades que se enquadram na minha ótica e que não excluem outras alternativas, pois a interpretação é um campo amplo e, como exposto no capítulo que trata do panorama conceitual da última fase de Santoro, há uma relação dialética entre obra e *performer*. Na concepção de Eco (1991, 2016) acerca de obra aberta e congenialidade, o intérprete atua na construção de uma obra, uma vez que a recepção pelo público perpassa pela forma como o intérprete concebeu suas ideias artísticas e técnicas.

5.1 Performance, interpretação, execução, reprodução: uma compreensão da música clássica ocidental e suas limitações

Os músicos lidam constantemente com termos como performance, interpretação, execução, reprodução etc. Apesar de não ser o objetivo deste trabalho discutir uma epistemologia acerca dessa terminologia empregada por músicos, parece-me válido apontar as implicações que determinadas palavras possuem na formação de concepções musicais. Atualmente, verifica-se que “performance” é mais frequentemente usada para designar as atividades dos músicos práticos, entretanto, outras palavras são usadas como sinônimo de “performance”, como, por exemplo, “interpretação”, que pode estar diretamente atrelada à hermenêutica; na música, esta poderia ser uma das possibilidades, mas não a única. De acordo com Dreyfus (2007, p. 253), a performance musical como interpretação teria surgido por volta de 1840 e estava associada com a performance de músicas do passado; os intérpretes fariam parte de uma categoria mais elevada que o *performer*:

Descrever uma performance como ‘uma interpretação’ é elevar o ato de fazer música, investi-lo de alto valor, até mesmo filosófico. Muito superior a uma mera representação de notas na página, uma interpretação tem uma visão ponderada de uma obra-prima, e oferece uma ‘leitura’ pessoal [...]. É por isso que uma interpretação nunca é um sinônimo neutro para uma performance¹³³, e por isso se eleva os intérpretes acima dos *performers* (DREYFUS, 2007, p. 253).¹³⁴

Alfred Cortot diferenciava intérprete e *performer*, considerando o primeiro com um status superior: “Você deve dedicar a ela [música] todo o seu entusiasmo e todos os recursos

¹³³ O termo “performance” vem sendo amplamente usado na literatura relacionada às atividades práticas dos músicos e, ainda que possa haver diferenças com relação aos pressupostos existentes na interpretação e na performance, no presente trabalho, ambos os termos serão considerados válidos para se referir à ação conjunta de refletir e tocar uma música.

¹³⁴ Original: To describe a performance as ‘an interpretation’ is to elevate the act of music-making, to invest it with high, even philosophic, value. Far superior to a mere rendition of notes on the page, an interpretation takes a considered view of a masterpiece, and offers a personal ‘reading’[...]. That is why an interpretation is never a neutral synonym for a performance, and why one elevates interpreters above performers.

do seu amor, sem trégua. (...) Você então se tornará um intérprete, não apenas um performer” (DREYFUS, 2007, p. 253)¹³⁵.

A palavra “interpretar” estava relacionada, em suas origens no campo linguístico, à tradução; “performance” era um termo usado, antes do século XX, para se referir ao fazer-musical, que poderia ser uma mera execução. Ao longo do século XX, estabeleceu-se “interpretar” como sinônimo de “performance”. A noção de que é necessária uma interpretação em que se procure uma reconstrução histórica se constituiu como foco do movimento HIP – ou performance historicamente informada – essa corrente foi acusada de criar culpas e inseguranças na performance, além de uma atitude puritana, porque “quem pode ter informações históricas suficientes para sustentar o trabalho de alguém?” (DREYFUS, 2007, p. 270)¹³⁶. Em síntese, “na ausência de evidência, conhecer [então] a ausência de intenções dos compositores” (DREYFUS, 2007, p. 271)¹³⁷.

Hermann Danuser (DREYFUS, 2007, p. 255) considera que seria errôneo que termos como execução, produção, performance, reprodução, representação, tradução e interpretação fossem tratados como similares. O entendimento de que a práxis musical ocorre por meio da interpretação não esteve sempre presente.

No passado, interpretar era semelhante a executar o que está escrito, isso pode ser verificado na forma como Brahms (*apud* DREYFUS, 2007, p. 255) descrevia como tocava Beethoven: “Quando toco algo de Beethoven, quase não sinto minha individualidade; em vez disso, tenho o suficiente para tentar reproduzir (*wiedezugeben*) tão bem quanto posso o que Beethoven prescreveu (*vorgeschrieben*) na peça”¹³⁸.

No século XIX, surgiu a ideia de que uma obra deveria ser compreendida como um texto que requer uma tradução (DREYFUS, 2007, p. 256-257), essa relação direta da interpretação com a linguística, no entanto, apareceu depois que conceitos relativos à performance foram usados para se referir ao fazer musical. Quantz não trata os músicos como intérpretes ou tradutores de um texto, mas como executantes ou implementadores da música, eles deveriam seguir regras de bom gosto, para que uma música pudesse ser bem recebida e apreciada, para isso, era importante conhecer harmonia e composição; os executantes “simulam o afeto do compositor e procuram expressá-lo” (DREYFUS, 2007, p. 259)¹³⁹. Para C. P. E. Bach, uma

¹³⁵ Original: You ought to devote to her [music] all your enthusiasm and all the resources of your love, without respite. (...) You will then have become an interpreter, not merely a performer.

¹³⁶ Original: [...] can ever have enough historical information to back up one's work?

¹³⁷ Original: the absence of evidence, to know absent composers' intentions.

¹³⁸ Original: When I play something by Beethoven, I feel scarcely any of my individuality; instead, I've enough to do trying to render (*wiedezugeben*) as well as I can what Beethoven has prescribed (*vorgeschrieben*) in the piece.

¹³⁹ Original: simulate the affect of the composer and seek to express it.

música possui conteúdo e afetos (alegria, violência etc) e o músico precisa se sentir movido pela obra, pelas paixões do compositor, para que seja capaz de comunicar as intenções presentes na música e mexer com as emoções do público (DREYFUS, 2007, p. 259); a liberdade para expressar a alma do músico é estimulada, ainda que possam ocorrer erros intencionais, se isso servir para uma melhor recepção. Dreyfus (2007, p. 260) sintetizou o pensamento de C. P. E. Bach: “o bom executante, ao buscar captar as emoções do autor (*die Affecte vorzustellen*), torna-se o personagem representado da peça pretendida pelo autor”¹⁴⁰.

Para Mozart, não se pode notar que a função do músico é interpretar; o compositor acredita que deva existir sinceridade e que uma peça deve soar como se estivesse sendo tocada pelo próprio compositor, o *performer*, portanto, atua como fonte autêntica de acesso às ideias musicais e a qualidade de seu fazer musical influencia na recepção (DREYFUS, 2007, p. 260).

Para Mendelssohn, os músicos devem reproduzir fielmente aquilo que está escrito na partitura, qualquer alteração descaracterizaria a obra. Joseph Joachim exemplificava essa concepção: “sua maneira de tocar todos os solos modernos e clássicos, como ele decifra tudo na partitura impressa (*wie er alles dechiffriert, was auf Noten steht*), como ele compreende e ouve música, e a promessa nele de um nobre serviço à vontade da arte” (DREYFUS, 2007, p. 261)¹⁴¹. Joachim foi um dos primeiros devotos no que se refere a “ser fiel ao compositor”, buscando uma execução que refletisse de forma fidedigna obras do passado, de forma quase religiosa (DREYFUS, 2007, p. 262); seu biógrafo e aluno, Moser, não considerava a reprodução como um ato mecânico, mas como o “espírito da obra”¹⁴². A visão mecanicista passou a ser desvalorizada, porque era comparada à fotografia no que se refere à reprodução, e acabou dando lugar a um ponto de vista em que a identidade própria do artista passasse a se integrar à música, surgindo, portanto, a interpretação, concepção extensamente usada ao longo do século XX. Wagner compactuava desse pensamento e enfatizava que a intuição e a empatia eram maneiras de se acessar as intenções de um compositor.

Auer (DREYFUS, 2007, p. 267-268) argumentava que o objetivo de um músico não deve estar associado à obrigatoriedade de se realizar uma reconstrução histórica; em sua concepção, o músico deveria comover o público e ter liberdade quanto aos meios, buscando

¹⁴⁰ Original: [...] the good player, by seeking to capture the author's emotions (*die Affecte vorzustellen*), becomes the represented personage of the piece envisaged by the author.

¹⁴¹ Original: [...] his manner of playing all modern and classical solos, how he deciphers everything in the printed score (*wie er alles dechiffriert, was auf Noten steht*), how he comprehends and hears music, and the promise in him of a noble service to art will.

¹⁴² Original: spirit of the work.

acessar as “intenções do compositor” por “instinto” e, assim, obter o “espírito de uma música”; dessa forma, observava-se o “espiritualismo” em Auer, que expressou seu ponto de vista:

[...] é uma questão de saber se, se o próprio Tartini aparecesse em recital hoje, um público do século XX ficaria entusiasmado com sua forma de tocar. A lacuna entre os conceitos estéticos, os conceitos musicais, os valores críticos de sua época e a nossa é grande demais para ser facilmente transposta (AUER, 1921 *apud* DREYFUS, 2007, p. 268).¹⁴³

Outro grande músico do século XX que se identificava com o “espiritualismo” foi Pablo Casals, que usava a intuição para lidar com imprecisões da notação musical; para Casals, o principal é “produzir uma criação vital” (CASALS, 1956 *apud* DREYFUS, 2007, p. 269)¹⁴⁴; Casals questionou a objetividade na performance:

Fazer pesquisas para construir o verdadeiro estilo e trazê-lo à vida. (...) Pois bem, o performer que olha para a partitura à sua frente tem que reconstituir, não uma dita objetividade, mas todas as diferentes fases pelas quais passou a mente do autor ao criar esta obra e, ao fazê-lo, observar as reações que eles produzem no fundo de sua mente. Quão curioso é esse fetiche da objetividade! E não é responsável por tantas performances ruins? Existem tantos instrumentistas excelentes que são completamente obcecados pela nota impressa, embora ela tenha um poder muito limitado de expressar o que a música realmente significa. (...) mas é através dessas notas que devemos reconstruir todos os estados de espírito do autor! Existe algum conjunto de regras para este processo de recriação? Não consigo pensar em nenhum (CASALS, 1956 *apud* DREYFUS, 2007, p. 268).¹⁴⁵

A subjetividade envolvida na performance também foi observada por Dreyfus (2007), que descreveu a atividade de um músico de maneira ampla; além de englobar diferentes campos da vida, constitui-se de forma a gerar múltiplos papéis para sua atuação na performance:

Músicos não são apenas estudiosos da Bíblia debruçados sobre manuscritos mortos na biblioteca, para extrair a centelha divina: nós também somos competidores, desportistas, artesãos, mágicos, atores, mímicos, libertinos, amantes, monges, freiras, santos, videntes, médiuns, padres, médicos, bardos, compositores, deuses, crianças, músicos, hedonistas em busca do prazer para quem o brincar desenfreado é o objetivo, o sonho de um mundo, se quiserem, sem coerção e/ou imposição de autoridade. [...] Pois se pudermos capturar esse senso de fazer música em um mundo que desce tão

¹⁴³ Original: [...] it is a question whether, were Tartini himself to appear in recital today, a twentieth-century audience would be enthusiastic over his playing. The gap between the aesthetic concepts, the musical concepts, the critical values of his time and our own is too great to be easily bridged.

¹⁴⁴ Original: “to produce a vital creation”.

¹⁴⁵ Original: to go into research to build up the true style and bring it to life. (...) Now then, the performer looking at the score in front of him has got to reconstitute, not a so-called objectivity, but all the different phases which the author’s mind went through when creating this work, and in doing so, observe the reactions which they produce deep down in his own mind. How curious this fetish of objectivity is! And is not responsible for so many bad performances? There are so many excellent instrumentalists who are completely obsessed by the printed note, whereas it has a very limited power to express what the music actually means. (...) yet it is through these notes that we must reconstruct all the author’s states of mind! Are there any set of rules for this re-creating process? I cannot think of any.

facilmente à brutalidade, podemos superar o maior desafio e colher a recompensa mais rica (DREYFUS, 2007, p. 272).¹⁴⁶

Considerar o músico como um ser multifacetado possibilita uma concepção de performance persuasiva e que pode se beneficiar das pesquisas recentes neste campo. Dentre algumas correntes presentes na interpretação, há métodos acadêmicos e de reconstrução histórica que foram usados para validar a performance histórica e, nesse contexto, vieram à tona problemas de interpretação musical presentes em modelos tradicionais de fazer música. Dreyfus (2007, p. 271) destacou que a inspiração no passado pode fazer sentido porque “parecem verdadeiros a alguma parte de nossa experiência, mesmo que a ideologia dominante nos diga que eles são duvidosos, marginais ou insignificantes”¹⁴⁷.

5.2 Crenças, preconceitos, julgamentos e opressão: o contexto de normatividade da música clássica ocidental

Apesar de haver diferenças de interpretação, nós nos acostumamos a vê-las como maiores do que são, devido à normatividade existente na música clássica, dentre elas a de que o *performer* é subordinado ao compositor. A normatividade se refere ao que uma comunidade considera bom “e ao qual seus membros aderem, e, assim, [podem] sinalizar sua adesão fiel a essa comunidade e se sentir em casa dentro dela. Ela sustenta o que vimos Bourdieu chamando de ‘sociedade de admiração mútua’” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 10)¹⁴⁸. Essa ideia se relaciona diretamente com a definição de “ideologia” de Max Padison (1993 *apud* LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 10): “interesses socioculturais adquiridos, mascarados como atitudes objetivas ou desinteressadas, ou que afirmam estar de acordo com ‘leis naturais’ ou ‘bom senso’”¹⁴⁹; a ideologia age no inconsciente e influencia na identidade de um indivíduo ou grupo, “serve, portanto, para legitimar como natural, universal e imutável algo que é cultural e

¹⁴⁶ Original: Musicians are not only biblical scholars pouring over dead manuscripts in the library so as to extract the divine spark: we are also competitors, sportsmen, artisans, magicians, actors, mimes, libertines, lovers, monks, nuns, saints, seers, psychics, priests, physicians, bards, composers, gods, children, players, hedonists in search of pleasure for whom unfettered play is the objective, the dream of a world, if you will, without coercion and or the imposition of authority. [...] For if we can capture this sense of musicmaking in a world that descends so easily into brutality, we can surmount the greatest challenge and reap the richest reward.

¹⁴⁷ Original: seem true to some portion of our experience, even if the dominant ideology tells us they are dubious, marginal or insignificant.

¹⁴⁸ Original: and to which its members adhere, and thus to signal one’s faithful membership of that community and to feel at home within it. It sustains in what we saw Bourdieu calling a “mutual admiration society”.

¹⁴⁹ Original: vested socio-cultural interests masquerading as objective or disinterested attitudes, or claiming to be in accord with “natural laws” or “common sense”.

histórico na origem e, portanto, sujeito a mudanças” (PADISON, 1993 *apud* LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 10)¹⁵⁰.

Os preconceitos presentes na música clássica, de forma geral, se constituem de forma estrutural, com bases no conservadorismo, presente na classe média, sustentada por pessoas brancas, como descreveu Leech-Wilkinson (2020, cap. 9.2): “A música clássica é ideologicamente um microcosmo da ideologia da cultura de elite, branca, ocidental, capitalista e, de fato, um dos exemplos mais claros disso”¹⁵¹. Os julgamentos, em sua grande maioria, são dualistas: certo ou errado, próprio ou impróprio etc. Na música clássica, conforme constatou Leech-Wilkinson (2020, cap. 9), é comum a avaliação de performances com palavras como “forte e fraco, mestre e servo, masculino e afeminado, saudável e doentio, normal e anormal, heterossexuais e desviantes, nós e eles”¹⁵². Esse tipo de categorização forma o contexto ideológico presente no pensamento dentro da música clássica; a adequação às regras, quando ocorre, surge em meio a sacrifícios, pressões e dúvidas (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 10).

Obediência e competência são ingredientes que compõem o padrão normativo tradicional da música clássica e costumam vir com um custo de saúde, tempo e muitos sacrifícios. A identidade do músico é construída e autoconstruída de forma a reproduzir a normatividade, como algo naturalizado (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 12.3). Leech-Wilkinson (2020) sintetizou o ponto de vista de Foucault acerca do controle social:

[...] na sociedade moderna, o controle social funciona menos por meio de uma demonstração direta de força e mais por meio da autorregulação motivada pela ameaça de vigilância. Sentindo que estão sendo observados, os indivíduos antecipam o julgamento dos outros e, assim, modificam ou censuram seu próprio comportamento de acordo. Isso é particularmente evidente na expectativa dos músicos de feedback negativo (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 12.3).¹⁵³

Os críticos atuam para afirmar os valores e normas presentes na cultura da música clássica, de forma a repudiar performances que desviam do padrão estabelecido como aceito. As crenças e valores possuem bases ideológicas – afirmativas do imperialismo cultural, supremacia branca e patriarcalismo – constituídas no meio da música clássica; verificam-se preconceitos estruturais quanto a gênero e classe que estão diretamente ligados às relações de

¹⁵⁰ Original: serves to legitimize as natural, universal and unchanging something which is cultural and historical in origin, and thus subject to change.

¹⁵¹ Original: WCM is ideologically a microcosm of the ideology of elite, white, Western, capitalist culture, and indeed one of the very clearest examples of it.

¹⁵² Original: strong and weak, master and servant, masculine and effeminate, healthy and unhealthy, normal and abnormal, straight and deviant, us and them.

¹⁵³ Original: in modern society social control works less through direct show of force and more through self-regulation motivated by the threat of surveillance. Feeling that they are being watched, individuals anticipate the judgement of others and thus modify or censor their own behavior accordingly. This is particularly evident in musicians’ anticipation of negative feedback.

poder existentes no sistema capitalista, de forma a se obter um produto comercializável, um capital cultural, que possui um contexto excludente com relação a algumas camadas da sociedade.

A crítica – quase sempre intolerante – acaba se tornando uma forma de exclusão social e cultural. A crença na fidelidade às ideias do compositor cai por terra e demonstra que há muitas possibilidades de performance, quando Richard Strauss tece um comentário à uma de suas cantoras favoritas, Lotte Lehmann, após acompanhá-la ao piano na canção *Heimlicher Afforderung*: “o que você faz está ‘completamente’ errado, mas eu gosto disso” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 9.2)¹⁵⁴.

5.3 Educação musical no contexto normativo

O senso de autoridade e, até mesmo, de autoritarismo com relação aos padrões de interpretação existentes na música clássica ocidental¹⁵⁵ foi constatado por Daniel Leech-Wilkinson, que mostrou uma cadeia de agentes que determinam os valores aos quais os músicos devem buscar; dentro desta rede, encontram-se professores, conservatórios e academias de música, críticos, musicólogos, produtores. É frequente a ideia de compositores-deuses, santidade do texto musical, estilo correto (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 7.1).

Os efeitos do controle relativos à normatividade dos parâmetros musicais da música clássica foram constatados por Leech-Wilkinson (2020, cap. 7.3): diminuição da sensação de que a música é uma atividade social, cooperativa, de compartilhamento e, ao invés disso, a ideia de que a reprodução correta é o que se espera. Ao “sentir que estão sendo observados, os indivíduos antecipam o julgamento dos outros e, assim, modificam ou censuram seu próprio comportamento em conformidade” (HILL, 2018 *apud* LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 7.4)¹⁵⁶; Hill chamou a atenção para o quanto alguns tratamentos interpessoais provocam o sentimento de vergonha diante de erros e como isso provoca baixa autoestima, pouca coragem, incapacidade de percepção do valor próprio e ansiedade, impactando negativamente a criatividade.

No ambiente de aprendizado musical tradicional, há uma rigidez e uma disciplina quase militar e o medo está sempre presente; os alunos não podem demonstrar fragilidade emocional,

¹⁵⁴ Original: “What you do is ‘entirely’ wrong, but I like it.”

¹⁵⁵ “Música clássica ocidental” foi a tradução feita por mim de “WCM”, ou, “Western Classical Music”.

¹⁵⁶ Original: “Feeling that they are being watched, individuals anticipate the judgement of others and thus modify or censor their own behavior accordingly”.

modéstia e, por outro lado, também não podem ter “muita personalidade”. O período de formação leva muitos anos, dedicação intensa, sacrifícios que impedem uma vida social equilibrada. Seria eticamente desejável uma proteção da criança e o desenvolvimento artístico de uma expressão pessoal da criatividade (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 7.6).

Todo esse contexto de opressão do indivíduo serve ao mercado capitalista, que opera de forma a assegurar crenças construídas ao longo da formação educacional e que são compactuadas por empregadores e músicos, que possuem limitada liberdade de expressão musical, uma vez que existe uma normatividade que garante a manutenção de valores que massificam e homogeneízam as práticas musicais. A normatividade é internalizada e passa a não ser reconhecida como uma práxis, mas sim como algo natural (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 10).

Na tradição do ensino de música, o professor ensina o aluno a ser obediente às suas instruções e à partitura; o desenvolvimento do aluno depende de trabalho intenso, amor, obediência e musicalidade, que são construídos numa relação entre autoestima, autodisciplina e autopoliciamento e, como destacou Leech-Wilkinson (2020, cap. 7.2), “a orientação do professor, as intenções do compositor, as instruções da partitura parecem indistinguíveis”¹⁵⁷. De acordo com Henry Kingsbury (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 7.3), o padrão de comportamento nos conservatórios se assemelha aos de um seminário, onde se ensina a devoção a Deus; as práticas incluem relações abusivas, manipulações e, até mesmo, vítimas que acreditam serem merecedoras de abusos; as crianças são estimuladas desde cedo a repetirem movimentos até que estejam corretos – isso pode resultar em um transtorno obsessivo compulsivo. É comum o medo de errar, de tocar fora do estilo, de ser antimusical, acarretando estresse, ansiedade e doenças relacionadas à performance (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 7.3).

De acordo com Carol Richardson (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 7.5), as práticas musicais não são democráticas e, portanto, excluem os valores de equidade, justiça e consciência social, um exemplo disso são as formas tradicionais de relação professor-aluno e maestro-orquestra/coro, em que as decisões musicais não são compartilhadas. É comum também as situações em que os alunos se acostumam a tratamentos desiguais – e que se tornam naturais – por parte do professor, como diferenças na duração das aulas, escolha do repertório e do local de aula.

¹⁵⁷ Original: the teacher’s guidance, the composer’s intentions, the score’s instructions seem indistinguishable.

Alguns alunos acreditam que podem expressar suas personalidades musicais únicas na interpretação de obras canônicas. Essa crença possibilita uma atitude positiva que possa fazer valer o esforço para investir em uma profissão árdua; muitos se dão conta dessa ficção em algum momento, mas, ainda assim, buscam “um lugar de segurança dentro da prática normativa que eles podem chamar de seu, mesmo que, na verdade, não seja” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 7.5)¹⁵⁸.

5.4 Estilo interpretativo e intenções do compositor

As gravações moldaram o universo de possibilidades de performance e promoveram a normatização dos padrões aceitos na música clássica, que são restritos e limitam bastante a inovação e a criatividade; diferenças não são bem-vindas – ainda que, na sociedade, de maneira geral, a busca por tolerância e respeito à diversidade seja algo cada vez mais presente. Leech-Wilkinson (2020, cap. 6.11) levantou várias perguntas pertinentes quanto às atividades dos *performers*:

Os intérpretes estão felizes com sua sorte, como servos dos desejos do compositor imaginado? Eles se contentam em fazer o que lhes é dito, em vez de explorar novas possibilidades? O público jovem está se aglomerando em concertos? A música clássica está realmente prosperando? O negócio pode, a longo prazo, continuar? É artisticamente excitante? É eticamente justificável? E, portanto, uma qualificação chave é a obediência. Alguém acredita e obedece. Ou, se necessário, apenas obedece. Mas a crença é um motivo poderoso, e instilar a crença é, portanto, uma parte essencial do treinamento musical. Acreditamos que nosso trabalho é seguir os desejos do compositor. Acreditamos que sabemos o que são. Acreditamos que os estamos tocando da maneira como fazemos agora. Acreditamos que não existe outra forma adequada de tocar (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 6.19).¹⁵⁹

A argumentação de Leech-Wilkinson se apresenta de forma bastante contundente, pois os músicos possuem interesse em criar e imaginar experiências musicais, entretanto, essas vontades são abafadas pela normatividade tradicional, em que músicos atuam como sacerdotes que mediam algo sagrado, pois os compositores são tratados como santidades – e crenças desse tipo são assimiladas desde o início da formação musical. Leech-Wilkinson (2020, cap. 6.16) sintetizou a ideologia cristã em torno das crenças quanto aos agentes envolvidos na performance

¹⁵⁸ Original: a place of safety within normative practice that they can call their own, even if, in truth, it's not.

¹⁵⁹ Original: Are performers happy with their lot, as servants to the imagined composer's wishes? Are they content to do what they're told, rather than to explore new possibilities? Are young audiences flocking to concerts? Is classical music really thriving? Can the business, in the long run, continue? Is it artistically exciting? Is it ethically justifiable? And so a key qualification is obedience. One believes and one obeys. Or if necessary, one just obeys. But belief is a powerful motive, and instilling belief is therefore an essential part of musical training. We believe that our job is to follow the composer's wishes. We believe that we know what those are. We believe that we are sounding them in the way we play now. We believe that there is no other proper way to play.

musical: “em suma, o compositor é como um deus, o crítico é um profeta (julgando como a palavra de deus deve ser aplicada), o intérprete um sacerdote e os ouvintes a humilde e obediente congregação”¹⁶⁰; essa hierarquia gera opressão em torno das possibilidades de performance musical e o músico se torna um mero reprodutor.

Infelizmente, estudantes e músicos não são incentivados a desenvolverem a criatividade fora da esfera constituída pela fidelidade ao compositor. Leech-Wilkinson (2020, cap. 6.14) realizou um questionário e relatou uma resposta que continha o comentário de um membro de um júri a um participante de concurso: “grandes compositores não precisam de sua contribuição para melhorar a música”¹⁶¹. Nessa concepção, o *performer* deve “desaparecer”, para que o público possa ter acesso ao grande compositor, o músico atua como servo.

Evidentemente, houve e há resultados acurados e de nível elevado dentro da normatividade vigente, entretanto há muito mais a ser explorado. Como enfatiza Leech Wilkinson (2020, cap. 8), é necessário resistir à opressão do texto e daqueles que o utilizam para policiar as práticas musicais, pois “o que importa não são as notas, é a experiência que surge de uma performance de quaisquer notas que sejam tocadas”¹⁶².

Apesar do estilo de performance mudar – e, por ser lentamente, torna-se quase imperceptível – *performers* e críticos não têm noção disso e tentam manter suas posturas de forma a não permitir desvios dos padrões. Algumas mudanças poderiam gerar benefícios artísticos, culturais e econômicos, ainda que mantendo práticas correntes.

Daniel Leech-Wilkinson (2020, cap. 6.10) apontou que o papel da performance possui maior relevância do que a tradição na música clássica considera; para o autor, a performance deve ser vista como uma rede colaborativa entre *performers*, compositores, público etc; a composição é o ponto de partida que estabelece não apenas uma prática cultural, mas uma performance imaginada.

Os *performers* possuem, portanto, um poder considerável na forma como o público interage com uma música. Por essa razão, existe um controle quanto aos padrões aceitáveis na música clássica, que sustentam que o compositor sabe mais e que os intérpretes devem ser seus subordinados. Os *performers* são subjugados e condicionados a serem “fíéis ao compositor e à partitura”, entretanto, mesmo sendo a partitura uma notação de uma performance imaginada pelo compositor, essa experiência não tem como ser anotada e as ideias concebidas pelos

¹⁶⁰ Original: In brief, the composer is as a god, the critic is a prophet (judging how the word of god is to be applied), the performer a priest, and listeners the humble and obedient congregation.

¹⁶¹ Original: Great composers do not need your input to improve their music.

¹⁶² Original: What matters isn't the notes, it's the experience that arises out of a performance of whatever notes are sounded.

compositores do passado acerca de notação, estilo e som não podem ser alcançadas tais como eram originalmente.

5.5 Consequências da normatividade na música clássica ocidental

A busca pelo perfeccionismo se constitui como um dos valores presentes na música clássica, que faz com que o medo de errar resulte em ansiedade, autocrítica destrutiva e baixa autoestima (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 14). Muitos músicos que enfrentam esse tipo de problema acabam sendo descartados, o que revela, portanto, a existência de uma lógica mercadológica, que conta com reserva de músicos prontos para ocupar um espaço disponível. Músicos sofrem, dentre muitos transtornos, da perda gradativa da audição e isso é normalizado dentro da ideologia da música clássica, em que a música está acima da vida dos músicos.

A normatividade da música clássica está presente nas aulas de instrumento desde o início da formação; pede-se ao aluno que siga certos padrões que impedem a manifestação individual e, assim, o prazer e o amor de tocar vão diminuindo. Em consequência, muitos começam a sofrer bloqueios, tensões e outros problemas psicológicos.

Considerando-se o quanto a criatividade fica limitada e como muitos distúrbios de saúde surgem por conta da normatividade da música clássica, faz-se necessária mudanças de paradigmas, a fim de sanar problemas e ampliar as possibilidades de atuação do músico e também criar um ambiente em que possam se sentir seguros para serem autênticos – inclusive, porque dentre as razões de ser músico está o ato de conectar e compartilhar sentimentos profundos; a música tem um poder enorme quando realizada com “cuidado, generosidade, honestidade e autenticidade” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 14a)¹⁶³.

De acordo com Leech-Wilkinson (2020, cap. 14a), a performance musical deve gerar uma polifonia relacional entre as estruturas sociais, que é fundamental para a liberdade criativa e a experiência de significação dos processos afetivos envolvidos na recepção musical – além de ter resultados favoráveis para questões éticas e também relativas à saúde dos músicos. A performance musical implica todo o ser e impacta na vida como um todo, na identidade, no porquê de tocar, e, sobretudo, na conexão entre as pessoas – e criatividade se relaciona com o vínculo entre as pessoas.

¹⁶³ Original: care, generosity, honesty, and authenticity.

5.6 Caminhos para a performance persuasiva: “quem queremos ser”

Leech-Wilkinson (2020, cap. 7.7) sustenta a ideia de que há uma pluralidade de possibilidades persuasivas de interpretação de uma partitura e que é muito limitante produzir versões padronizadas em que pequenos detalhes e diferenças muito sutis formam o espectro aceito dentro das normas da música clássica; Leech-Wilkinson (2020, cap. 7.8) defende que, para que uma diversidade de musicalidade e de descobertas ocorra, é necessária uma mudança no viés ideológico, que somente será efetivo, se toda a rede de poderes (conservatórios, instituições de ensino de música, críticos, produtores, etc) deixar de alimentar a ideologia vigente que estipula padrões distantes do “tipo de pessoas que tentamos ser”¹⁶⁴. Se buscamos viver em uma sociedade que aceita a pluralidade em diversos aspectos, então esses mesmos valores deveriam também estar presentes no meio musical:

Christopher Small tratou disso longamente, argumentando que a música clássica nos assegura que “Isso é quem somos”. [...] Para a música clássica, a prática é policiada com uma estreiteza e crueldade que dificilmente se coaduna com nossa autoimagem como uma sociedade tolerante, acolhedora de novas formas de criatividade artística. [...] Lá [na linguagem do criticismo da performance] encontramos ideias sobre comportamento musical normativo expressas por meio de imagens emprestadas de um certo tipo de pensamento normativo – décadas desatualizadas em termos de aceitabilidade social – nos domínios de gênero e sexualidade, classe e raça. Comportar-se não normativamente como um músico clássico é correr o risco de ser rotulado de desviante (não-binário e não *queer*, nunca positivamente diferente), um membro de um grupo externo, o desvio medido contra um julgamento agora anacrônico do que é aceitável e normal (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 10).¹⁶⁵

Daniel Leech-Wilkinson (2020, cap. 2) destacou que a formação de músicos clássicos e a performance devem ser colaborativas e criativas e isso abre um caminho para menos competitividade e previsibilidade. Os músicos clássicos acreditam que a performance deveria ser como o compositor imaginou e, ao mesmo tempo, conter traços pessoais e únicos no que se refere à leitura da partitura, entretanto, as restrições interpretativas limitam bastante essas possibilidades. Ainda que o compositor tenha imaginado claramente como gostaria que sua obra soasse, cada geração encontrou formas de se fazê-la e que eram convincentes e aceitas. A peça que um compositor cria não gera uma música completamente sua, uma vez que a

¹⁶⁴ Original: [...] the kinds of people that we try to be.

¹⁶⁵ Original: Christopher Small treated this at length, arguing that classical music reassures us that “This is who we are”. [...] For classical music practice is policed with a narrowness and ruthlessness that hardly sits easily with our self-image as a tolerant society, welcoming of new forms of artistic creativity. [...] There [in the language of performance criticism] we find ideas about normative musical behavior expressed using images borrowed from a certain kind of normative thought – decades out of date in terms of social acceptability – in the domains of gender and sexuality, class and race. To behave non-normatively as a classical musician is to risk being labelled deviant (NB not queer, never positively different), a member of an out-group, the deviance measured against a now anachronistic judgement of what is acceptable and normal.

performance não o pertence e trata-se de uma experiência individual, em que a persuasão é o foco, a fim de propiciar uma experiência dramática-musical.

Leech-Wilkinson (2020, cap. 11.1) afirmou que: “Não matamos compositores tocando suas notas de maneira diferente. Eles sobreviverão à chateação se estiverem vivos. [...] Por mais piedosamente que os abordemos, partituras não são, de fato, textos sagrados”¹⁶⁶. A forma como damos significado a uma música não diz respeito aos compositores – que, muitas vezes, estão mortos – eles estabeleceram sentidos para si mesmos e nós o fazemos para nós mesmos. Podemos honrar um compositor ao propor performances incomuns, “tudo permanece uma questão de como nos sentimos sobre o que estamos fazendo” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 11.2)¹⁶⁷.

Uma abordagem humana e ética quanto à performance de obras de compositores vivos nos faz buscar atender suas expectativas, como uma cortesia por aquilo que eles imaginaram; talvez o *performer* toque de forma distinta do que o compositor havia pensado e o compositor pode gostar e aceitar essas ideias. Diferentemente dos compositores mortos, os compositores vivos podem ser consultados, “porque esta é uma relação humana, na qual, como em qualquer relação humana, você tenta não ferir seus sentimentos; idealmente, você tenta dar-lhes prazer, torná-los mais felizes” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 11.3)¹⁶⁸. Quando há amigos, familiares e admiradores de compositores mortos recentemente, faz sentido tocar de forma a agradá-los; essa obrigação diminui com o passar do tempo e o *performer* pode explorar outras possibilidades e significados, seria também uma forma ética com as gerações novas, para “fazer as partituras soarem relevantes e reveladoras” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 11.3)¹⁶⁹.

Não há como prejudicar compositores mortos – e nem obter sua gratidão – portanto, não há uma obrigação ética de se tocar dentro de um padrão estabelecido como sendo o original; “a única autenticidade disponível para nós consiste em criar performances que funcionam *agora*, não performances que supostamente funcionaram para o compositor” (PHILIP, 1992 *apud* LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 11.3)¹⁷⁰. Buscar a inovação estimula uma cadeia produtiva que envolve concertos e gravações e favorece o mercado da música clássica, portanto, torna-se

¹⁶⁶ Original: We don’t kill composers by playing their notes differently. [...] However piously we approach them, scores are not, in fact, sacred texts.

¹⁶⁷ Original: it all remains a matter of how we feel about what we are doing.

¹⁶⁸ Original: Because this is a human relationship, in which, as in any humane relationship, you try not to hurt their feelings; ideally, you try to give them pleasure, to make them happier.

¹⁶⁹ Original: to make scores sound relevant and revealing.

¹⁷⁰ Original: The only authenticity available to us consists in creating performances which work *now*, not performances which supposedly worked for the composer.

imperativo e ético imaginar e criar novas possibilidades de performance, uma obrigação com os vivos, como apontou Taruskin (1995, p. 24).

Os caminhos para se buscar performances não-normativas poderiam ocorrer dentro da proposta de Dreyfus (2007, p. 253), que sugeriu ir “além da interpretação”, para que houvesse um fazer musical mais experimental e intuitivo. O improviso pode ser um caminho de prática híbrida, mesclando o novo e o antigo, por meio de criação e ornamentação com base em obra do passado (DREYFUS 2007, p. 254). É possível verificar “intensidade e comunicação da musicalidade” e envolvimento com a música neste tipo de prática (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 7.2).

A performance envolvente é aquela em que há persuasão e a criatividade é uma ferramenta de grande contribuição para a música, pois permite mostrar de forma direta algo sobre nós mesmos. Leech-Wilkinson (2020, cap. 7.5) observou que notas, frases e uma obra como um todo podem proporcionar sentimentos sincronizados emocionalmente com a dinâmica dos sons, que são extremamente persuasivos e que dão o contorno à música, que é experimentada como uma sequência de sentimentos empáticos entre o ouvinte e a produção sonora da performance, em que há associações parcialmente compartilhadas e parcialmente individuais. A tradição predominante na música clássica afirma que somente o que é correto pode ser convincente, entretanto, aquilo que é considerado correto é relativo e bastante restritivo. Propostas de performance que vão contra a normatividade são revolucionárias – e certamente mais saudáveis e felizes.

Alguns parâmetros encontrados na performance do passado podem ser bastante contrastantes se comparados às performances da atualidade; sincronização entre as vozes, rubato e portamento que não estavam escritos poderiam ocorrer e representar os ideais de musicalidade de uma época e que poderiam traduzir ou não as ideias de um compositor. O gosto na performance e, conseqüentemente, o estilo interpretativo, mudam, portanto, o caráter de uma nota, o significado de uma partitura e a experiência com uma música se transformam. Os estilos de performance são seleções de formas expressivas que variam de acordo com o contexto e momento histórico. Como argumentou Leech-Wilkinson (2020, cap. 3): “Essa é a natureza da música clássica. Isso muda com o tempo. Não é como uma pintura ou escultura, que parece a mesma, mas é entendida de forma diferente. Música soa diferente também, porque é feita na performance, e apenas na performance”. Sendo assim, as possibilidades são muito mais amplas do que aquelas exploradas pelos músicos.

Leech-Wilkinson (2020, cap. 5) criticou expressões como “a música verdadeira”¹⁷¹ e “a música em si mesma”¹⁷², pelo fato de que há muitas performances diferentes de uma mesma música e que a performance modifica a identidade de uma obra; além disso, essas palavras são usadas de forma opressora, para afirmar a suposta superioridade do compositor. Para Leech-Wilkinson (2020), o *performer* é o criador e o compositor auxilia no processo ao fornecer a partitura, não haveria, portanto, por que se subordinar “às ideias do compositor”.

Dentro da lógica de poder da democracia burguesa, o sentido de coerção se transforma em hegemonia da classe dominante (ideia defendida por Gramsci), que Eagleton (*apud* LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 6) sintetizou da seguinte forma: “o poder político deve se implantar na própria subjetividade”¹⁷³, dessa forma, as estruturas de poder se manifestam nas estruturas dos sentimentos – mas sempre camuflados, para não parecer um ato político em si mesmo e para, ao invés disso, serem os padrões de “beleza universal”. Essa ideia foi bem colocada por Kingsbury (1998 *apud* LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 6.1): “A essência da música como sistema cultural não é ser um fenômeno a priori do mundo natural, mas ser vivenciada como se fosse, como se nada pudesse ser mais concreto, natural ou fenomenal”¹⁷⁴. É nesse contexto que se inserem as ideias de gênio, talento nato, musicalidade.

Chiantore questionou o significado dessas palavras e de outras que são frequentemente usadas no meio musical. “Gênio” é aquele que consegue abrir novas perspectivas e não aquele que realiza algo com facilidade (CHIANTORE, 2021, p. 41). “Talento” como sendo uma característica nata é bastante questionável, uma vez que diminui os impactos do meio no qual um indivíduo está inserido, além de não destacar que a determinação em aproveitar o tempo para estudar influencia consideravelmente todo o processo de desenvolvimento musical (CHIANTORE, 2021, P. 36). “Musicalidade”, se encarada como algo inerente e não decorrente de um processo de aprendizagem, acaba estando associada às ideias estanques de talento e gênio e deixam implícito o paradoxo da possibilidade de haver música-não-musical (CHIANTORE, 2021, p. 58). Essas palavras, dentro da ideologia vigente, revelam preconceito e exclusão. Faz-se necessário romper com a normatividade que limita a performance musical.

A performance teatral pode ser um modelo na busca por caminhos alternativos para a performance musical, no sentido de que nunca uma peça teatral é montada e encenada da mesma

¹⁷¹ Original: the actual music.

¹⁷² Original: the music itself.

¹⁷³ Original: political power must implant itself in subjectivity itself.

¹⁷⁴ Original: The essence of music as a cultural system is both that it is not an a priori phenomenon of the natural world and also that it is experienced as though it were, as though nothing could be more concrete, natural, or phenomenal.

forma, similarmente, obras musicais poderiam ser performadas de modos diversos. A criatividade é a chave para carreiras mais variadas e múltiplos estilos musicais que, conseqüentemente, impactariam um público amplo. Novas performances de músicas do passado poderiam ocorrer ao se ignorar as indicações do compositor e, do ponto de vista ético, geraria uma relação diferente, atendendo as ideias do *performer* e resultando em realização e satisfação.

Marcel Cobussen e Nanette Nielsen (2012, p. 49) defenderam a ideia do “sentido de ‘fazer justiça’”, ou seja, uma vez que a música é um evento social que atua na construção de identidades, o poder de decisão quanto ao que deve ser feito deveria estar centrado no *performer*. Conforme argumentou Jeff R. Warren (2014, p. 65), “a responsabilidade ética não é com a música em si, mas uma responsabilidade com outras pessoas que podem ser influenciadas pelo traço do meu encontro com a música”¹⁷⁵; traços que os outros deixam e que são deixados pelo *performer*. Não há neutralidade ética da parte de quem acredita que não existe mudança de significado na música.

A música clássica poderia percorrer um caminho disruptivo no que se refere à normatividade, conforme listou Leech-Wilkinson (2020, cap. 20.2): não “pedir permissão” ao compositor; pensar de forma similar à construção de uma peça de teatro; desenvolvendo técnicas, posturas, estilos de performance, narrativas mais livres; ampliar a diversidade de influências étnicas e de gênero, não se sentir obrigado a agradar a todos – até porque é impossível – ser um pouco ultrajante e não convencional pode ser construtivo, ter coragem de confrontar os padrões com apresentações públicas e gravações. Mudar notas na partitura e usar um estilo não-normativo podem gerar performances brilhantes; uma performance funciona, quando é agradável de se tocar e de se escutar – sentir, e não pensar (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 22.1) – o *performer* atuaria, portanto, não como um reproduzidor de uma música, mas como um coautor ou coparceiro no fazer musical. Ao se romper com a normatividade conservadora, algumas perguntas devem ser abandonadas:

“eles estão usando a edição certa?”, “eles estão seguindo todas as marcações na partitura?”, “eles estão usando o estilo da época corretamente?”, “eles estão de acordo com as intenções do compositor?”, “eles estão fazendo o que eu disse a eles?”, o que resta é um foco no que realmente conta: estou emocionado, estou preso por esta performance, eu me importo mais do que qualquer coisa agora com os sons que este

¹⁷⁵ Original: ethical responsibility is not to music itself, but a responsibility to other people who may be influenced by the trace of my encounter with music.

artista faz a seguir? Ou, se não, o que mais essas notas podem fazer? (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 22.5).¹⁷⁶

Performances transgressoras podem ocorrer com base em gravações históricas, improviso, uso de técnicas experimentais e cênicas, escapando das normas, conforme explicitou Leech-Wilkinson (2020, cap. 23.3); se o mundo se transforma, então a performance também muda. As partituras poderiam ser exploradas de forma muito mais variada e proporcionar performances muito mais interessantes. Essa ideia está presente em um documento elaborado pelo Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas, em 2013, trata-se de “O direito à liberdade de expressão artística e criatividade” (SHAHEED, 2013, p. 20): “direito à liberdade de expressão e criação artística, que inclui o direito de apreciar livremente as expressões artísticas e criações e contribuir com elas livremente, através da prática individual ou conjunta, para ter acesso às artes e apreciá-las e divulgar suas expressões e criações”¹⁷⁷. A música clássica infelizmente não segue essa premissa ética.

Os agentes responsáveis pela manutenção dos valores da música clássica, como professores, críticos e músicos, poderiam atuar de forma a possibilitar mais liberdade na atividade artística, com critérios mais amplos com relação à diversidade e à criatividade e que gerariam maior variedade de indivíduos. Essa mudança de paradigma retiraria a opressão no que se refere à normatividade excessivamente restrita quanto aos padrões musicais fundados em uma utopia em que o ideal estabelece que alterações não são permitidas (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 12.1).

5.7 Sobre a intensidade das experiências musicais e o contorno musical na performance

A intensidade da experiência do ouvinte está relacionada com a transformação da consciência em sentimento, segundo Leech-Wilkinson (2020, cap. 6.2), que constatou que “a estrutura é menos importante para o ouvinte do que a superfície” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 6.3)¹⁷⁸. O papel do *performer* para a experiência do ouvinte é reafirmado no ponto de vista de Leech-Wilkinson (2020):

¹⁷⁶ Original: “are they using the right edition?”, “are they following every mark in the score?”, “are they using the right period style?”, “are they sounding the composer’s intentions?”, “are they doing what I told them?”, what remains is a focus on what really counts: am I moved, am I gripped by this performance, do I care more than anything right now about the sounds this performer makes next? Or, if not, then what else can these notes do?

¹⁷⁷ Original: derecho a la libertad de expresión y creación artísticas, que incluye el derecho a apreciar libremente las expresiones y creaciones artísticas y contribuir a ellas con libertad, mediante la práctica individual o conjunta, a tener acceso a las artes y disfrutar de ellas y a difundir sus expresiones y creaciones.

¹⁷⁸ Original: [...] structure is less important to listeners than the musical surface.

Na verdade, temos pouca escolha a não ser concluir que a música é feita (soada) e percebida localmente, por meio daqueles detalhes da superfície musical que os intérpretes são capazes de modificar com mais precisão e dos quais os ouvintes estão mais conscientes. Tudo isso indica o que, com toda a honestidade, sabemos muito bem, que a música é controlada e percebida de momento a momento: as estruturas de longo prazo são teóricas, úteis para os compositores, um convite dos analistas para imaginar a música de uma maneira particular, mas aparentemente não perceptível (a não ser no contorno mais vago via memória) (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 6.3).¹⁷⁹

Trevor Wishart (1996 *apud* LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 6.9) constatou que, apesar de altura e ritmo serem os aspectos mais realçados por analistas, na verdade, como examinou Gabrielsson e Lindström, comunicam menos do que outros aspectos que os *performers* manipulam, como tempo, intensidade e timbre, que resultam em efeitos expressivos que impactam nas emoções do público; ainda assim, alturas e harmonias podem ter efeitos ambíguos, uma vez que se associam a tempo e intensidade. Dessa forma, diferentes formas de se tocar um material musical podem resultar em respostas emocionais distintas.

Leech-Wilkinson (2020, cap. 6.3) argumentou que o *performer* não tem obrigação de “mostrar a estrutura” de uma música, o principal é “levar o ouvinte de forma convincente de um momento para o outro. Todo o resto é opcional, o que não quer dizer que não tenha valor ou propósito se ajudar o performer”¹⁸⁰.

Os estados de sentimentos transformados em som os colocam em primeiro plano, acima do conteúdo, que supera a nossa percepção consciente. “Somos claros sobre a forma do sentimento na música e nebulosos sobre seu significado. Seu significado pode ser todo tipo de coisa, seja o que for que cada um de nós queira, sua forma não pode. Todos nós ouvimos sua forma claramente” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 12.2).¹⁸¹ Experimentamos na performance um sentimento-contorno intenso e subjetivo, em que a empatia é completa, o “Outro é realmente fornecido por nós mesmos, nós o construímos por meio de nossa resposta à música que ouvimos; e assim o Outro também pode ser entendido como nós. [...] É outro e ainda somos nós” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 12.2)¹⁸². Quando o contorno musical é bem elaborado, “ele modela um eu melhor do que nós, seus sentimentos são mais perfeitamente

¹⁷⁹ Original: We really have little choice but to conclude that music is made (sounded) and perceived locally, through those details of the musical surface that performers are able most precisely to modify and of which listeners are most aware. All this indicates what in all honesty we know very well, that music is controlled and perceived from moment to moment: long-term structures are theoretical, useful for composers, an invitation from analysts to imagine music in a particular way, but apparently not perceptible (save in the vaguest outline via memory).

¹⁸⁰ Original: [...] take the listener convincingly from one moment to the next. Everything else is optional, which is not to say that it is without value or purpose if it helps the performer perform.

¹⁸¹ Original: We're clear about the shape of feeling in music, and hazy about its meaning. Its meaning can be all sorts of things, whatever each of us wants, its shape can't. We all hear its shape clearly.

¹⁸² Original: At the same time, this Other is actually provided by ourselves, we construct them through our response to the music we hear; and so the Other may also be understood as ourself. [...] It's another and yet it's us.

iniciados, desenvolvidos, encerrados e seguidos; e assim aprendemos com ele como nos sentir bem (em ambos os sentidos, como moldar o sentimento e como nos sentir bem)” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 12.2)¹⁸³.

A música atua de forma a contribuir com a maneira como lidamos com os nossos sentimentos, com os outros, a compartilhar sentimentos, como vivê-los e a experimentar outras formas de ser. Assim como muitas experiências cotidianas, música é movimento e provoca estados de sentimento, que são percebidos pelos contornos musicais – modos usados pelos *performers* para se conectar com o público.

O contorno musical ocorre em *retardandos* e *acelerandos*, variações de dinâmicas e de timbres, gestos musicais etc. Cada vez que algum desses aspectos é levado ao limite, arrisca-se escapar à norma, no entanto, o resultado pode ser extremamente expressivo: “[...] explorar o que está além, talvez (espero) muito além. A música lá fora, no desconhecido, pode funcionar tão brilhantemente quanto aqui, o pequeno espaço dentro do qual toda performance respeitável da música clássica está confinada” (LEECH-WILKINSON, 2020, cap. 22.3)¹⁸⁴.

5.8 Considerações sobre a minha concepção da performance das obras de Santoro

A perspectiva ideológica e normativa na performance da música clássica ocidental, conforme exposto, limita bastante a atuação do *performer*, traz consequências dramáticas para a saúde do músico, que deixa de ter prazer ao tocar e perde o sentido de pertencimento e de que a música se associa à sua identidade. Ao construir a minha concepção da performance das obras de Santoro, procurei estabelecer um vínculo com sua música, de forma que revelasse “quem sou”. A minha relação de identidade com a música de Santoro ocorre de muitas formas – que nem sempre podem ser traduzidas de maneira objetiva. Gosto da maneira como sua música transmite a noção de ter ímpeto ao defender um ponto de vista, pela forma temperamental como se expressa e também pela carga emocional e sensível com que desenvolve melodias lentas e cantadas.

A personalidade artística de Santoro e seu posicionamento político ressoam em mim – ainda que eu não tenha nenhuma pretensão de me comparar com ele em termos de

¹⁸³ Original: it models a better self than ourselves, its feelings are more perfectly begun, developed, brought to a close, and followed; and so we learn from it how to feel well (in both senses, how to shape feeling well and how to feel good).

¹⁸⁴ Original: [...] crossing over that boundary and exploring what lies beyond, perhaps (I hope) far beyond. Music out there, in the unknown, can work just as brilliantly as it works in here, the tiny space within which all respectable WCM performance is confined.

grandiosidade artística. A minha admiração pelos aspectos emocionais, sua inquietude, experimentalismo e vontade de descobrir novas sonoridades inspiram-me a desenvolver possibilidades expressivas que geram uma síntese entre o que acredito que seja o artista Santoro e aquilo que quero comunicar a partir do impacto que sua música me causa. Verifica-se, portanto, uma relação dialética entre *performer* e obra/compositor.

Considerando que as obras que pesquisa pertencem à fase de Maturidade e que, naquele momento, Santoro não estava preocupado em justificar o porquê de suas escolhas composicionais, projeto a minha subjetividade interpretativa no âmbito da liberdade expressiva, vislumbrando um ideal de união entre *performer* e público e, de maneira mais abrangente, entre todos os indivíduos da sociedade, numa forma de existência em que a igualdade e a harmonia entre todos os seres resultem no equilíbrio de um ecossistema saudável. Além disso, a música é um fenômeno cultural e é partilhada dentro de uma sociedade, portanto, os sentidos atrelados ao fazer ou ao apreciar música dizem respeito à conexão entre as pessoas. A performance é, portanto, um meio de comunicação e interação dentro de uma comunidade e pode ser realçada por meio de uma abordagem persuasiva, lidando com a noção de contorno musical.

Em termos práticos, a ideia de contorno musical molda a performance, integrando corpo, emoção, pensamentos e som. Apesar de o contorno musical ser claro no que se refere aos mecanismos objetivos de percepção de elementos musicais (fraseados e gestos, por exemplo), o significado daquilo que busco imprimir pode ser nebuloso para o público, pois o universo de recepção de uma música não pode ser acessado de forma objetiva, a menos que haja uma comunicação verbal – e mesmo quando esta ocorre, é possível acessar apenas parcialmente a esfera das ideias. A música comunica sobretudo emoções e sentimentos; as ideias podem servir de inspiração.

Chiantore (2021, p.23) investigou os sentidos da palavra intuição, apontando que “falamos precisamente do ato de ver o que está *dentro* das coisas: tudo parte de nossa mente e sua capacidade de compreender os fatos além do que parece ser em um primeiro olhar”¹⁸⁵, dessa forma, olhar para dentro do universo de criação e o contexto de Santoro servem de inspiração. Espero que, buscando conectar-me com os aspectos de Santoro que ressoam na minha personalidade, eu consiga criar uma performance persuasiva, por meio do contorno musical. Nas minhas escolhas interpretativas, busco um resultado sonoro que seja condizente com a carga expressiva que a partitura demonstra e também com as emoções que acredito que tenham relação com a música que estou tocando. Nas próximas seções, demonstrarei como integro

¹⁸⁵ Original: nos habla justamente del acto de ver lo que hay *dentro* de las cosas: todo va de nuestra mente y su capacidad de comprender los hechos más allá de lo que aparentan ser una primera mirada.

aspectos técnicos ao caráter da obra, a fim de obter uma experiência significativa no ato da performance.

As reflexões expostas na primeira parte deste capítulo me fizeram romper com a ideia de, obrigatoriamente, ter de “ser fiel ao compositor” – até porque essa noção não é estática e cada geração construiu uma crença relativa ao que significa “tocar a música verdadeira”. Procuro olhar a partitura de forma crítica, questionando algumas marcações e buscando alternativas quanto às formas de se tocar. Um exemplo disso se encontra no terceiro movimento da *Sonata Nº 2 para viola e piano*, no qual a indicação de *martelato*, se for realizada na forma como tradicionalmente se toca, resulta em uma sonoridade que não parece convincente, ao passo que, se o golpe de arco for o *spiccato*, obtém-se um efeito coerente e adequado para a tópica bárbaro. Anteriormente, apresentei vários caminhos que rompem com a normatividade, apesar de não ter utilizado muitos deles. As reflexões acerca da escrita de Santoro que impactam diretamente na performance estiveram atreladas sobretudo aos aspectos da superfície, que o intérprete manipula e que o ouvinte percebe mais claramente, como tempo, intensidade e timbre; dessa forma, em um primeiro momento talvez a escuta não perceba traços disruptivos – inclusive, porque as obras pesquisadas não são conhecidas – mas, em ao se comparar a partitura com a performance, verificam-se liberdades elásticas quanto aos andamentos, *acelerando* e *ritardandos* que não estão escritos e que tiveram a intensão de aumentar a carga expressiva, inflexões de dinâmicas e articulações que não estavam originalmente marcadas na partitura.

Como *performer*, vejo que o meu papel não é o de mero reprodutor de uma partitura ou das “ideias dos compositores”. O intérprete possui um papel amplo e atua de forma colaborativa, adicionando sua personalidade e a forma de conceber uma música. Nas seções seguintes, há demonstrações de como foi feito o caminho para se desenvolver a performance das obras da fase de maturidade de Santoro, levando em consideração alguns parâmetros delimitados por Fischer (2013, p. 93) para uma performance ideal: afinação, qualidade sonora, ritmo, estilo e expressão, que são interconectados e se formam na imaginação, por meio de representação mental. León (2020) realizou uma pesquisa em que mostrou a relação entre tópicos e técnica violinística, a fim de se obter uma performance convincente; este trabalho possui algumas similaridades, ao associar o caráter de uma obra com as tópicos e os meios técnico-expressivos condizentes.

5.9 A performance da *Sonata N° 2 para viola e piano*

O primeiro movimento, *Moderato*, é repleto de linhas cromáticas que, a meu ver, associam-se a um caráter enérgico, vigoroso e franco,¹⁸⁶ que sintetizam a personalidade de Santoro. Na minha performance, ao construir uma narrativa – como foi visto ao longo deste trabalho, esta é uma possibilidade de se criar uma interpretação – imagino o começo do movimento como alguém buscando expor um pensamento convicto (os acentos adquirem essa função), havendo uma primeira tentativa de se comunicar algo que se repete a partir do compasso 6, para, então, seguir adiante no discurso.

Para buscar o efeito sonoro condizente, estudei a afinação e clareza da articulação da mão esquerda, adicionei vibrato e combinei com o trabalho de arco, observando os pontos em que há trocas de corda, além de planejar a distribuição do arco e o ponto de contato, a fim de dar uma direção na frase e criar um contorno musical – que está presente também no movimento corporal, com o arco bem aderido na corda e uma postura resoluta ao tocar. Os movimentos corporais (por exemplo, elevar a viola e movê-la de forma ascendente para sinalizar o começo da música; as trocas de arcadas combinadas a movimentos horizontais com a viola e suas influências na articulação musical), juntamente com a respiração, contribuem para a interação entre violista e pianista e facilita no entendimento de tempo, caráter e sutilezas com o *timing* para a criação de efeitos expressivos.

Com relação às trocas de cordas, estudar antecipando o movimento do braço direito e adicionando a nota relativa à corda para a qual a melodia caminha (pivotagem) pode ser uma forma efetiva de se obter um *legato* homogêneo. Segundo Fischer (2004, p. 102), “quanto mais cedo a troca de corda começar, mais lenta será a troca e mais suavemente a crina entrará em contato com a nova corda; quanto mais tarde começar, mais rápida será a troca e maior será o impacto da crina em contato com a nova corda” (FISCHER, 2004, p. 102)¹⁸⁷. No exemplo abaixo, há um fragmento da linha melódica do começo do primeiro movimento e, logo abaixo, uma sugestão para o estudo de pivotagem.

¹⁸⁶ Uma tabela de emoções presente no artigo de Piermartiri e Iudice (2020, p. 15-16), com base no trabalho de Karen Tuttle, foi usada para ajudar a moldar a expressividade na performance ao longo deste capítulo.

¹⁸⁷ Original: The earlier the string crossing begins, the slower the crossing and the more gently the hair contacts the new string; the later it begins, the faster the crossing and the greater the impact of the hair contacting the new string.

Figura 24 – Trecho original da *Sonata Nº 2 para viola e piano, Moderato*, compassos 1-2, de Claudio Santoro, e exercício de pivotagem no mesmo trecho

Trecho original:



Exercício de pivotagem:

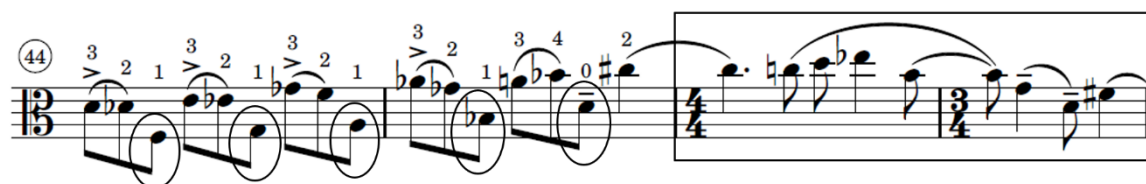


Fonte: Exercício de pivotagem criado pela autora, adaptado de Fischer (2004, p. 102).

Com relação à distribuição do arco no fragmento acima, busquei ampliar a quantidade de arco nas ligaduras de forma progressiva, levando em consideração que, na região aguda o arco se aproxima do cavalete. Nos acentos, o vibrato ajuda a reforçá-los, assim como um ataque com peso seguido de velocidade do arco no começo de cada nota.

Nos compassos 44 e 45, que se associam parcialmente ao lundu, há acentos no começo de cada tempo, que podem ser enfatizados com o uso de *vibrato* e um impulso com velocidade do arco. Deve-se evitar acentuar a terceira nota da tercina, sendo necessário, portanto, velocidade e pouco peso do arco nestas notas, que se movem em arcadas para cima. Estas tercinas possuem um caráter similar ao começo deste movimento e esta passagem é seguida por *legatos* longos e uma rápida alteração de atmosfera expressiva entre os compassos 46 e 47, que condiz com uma mudança de timbre, com um ponto de contato que se afasta da proximidade do cavalete e com o uso de um vibrato moderado em amplitude e velocidade.

Figura 25 – Exercício proposto nos compassos 44-47, *Moderato*, da *Sonata Nº 2 para viola e piano*, de Claudio Santoro

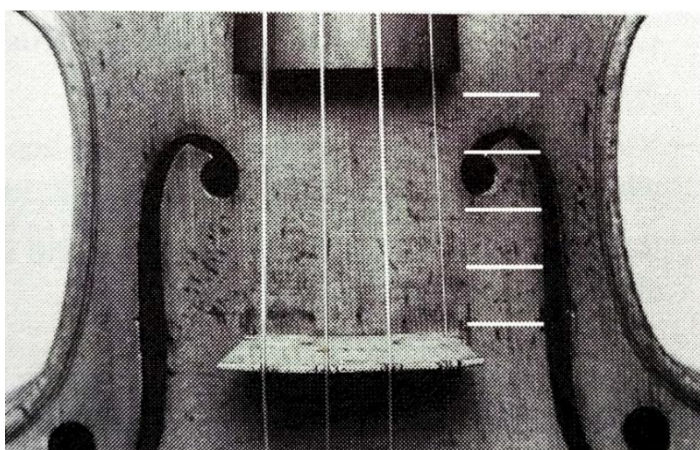


- Notas circuladas: Diminuição do peso do arco e aumento da velocidade do arco.
- > Notas com acento: Vibrato e impulso na nota por meio de velocidade de arco.
- Notas dentro do retângulo: Mudança de timbre – arco se afasta do cavalete, uso de vibrato moderado em amplitude e velocidade.

Fonte: Exercício criado pela autora.

No segundo movimento, *Lento e Expressivo*, percebo-o com ternura, introspectivo e sensível – o contorno melódico que combina saltos de segunda menor com intervalos mais amplos e as marcações de crescendo e diminuendo contribuem para o caráter de um movimento lento. Há a possibilidade de fazer timbres variados que criam um colorido especial e coerente com a expressividade de um movimento lento. As variações tímbricas ficam favorecidas com mudanças no ponto de contato entre o espelho e o cavalete, combinados a vibratos diversificados em velocidade e amplitude. Flesch (1995, p. 39) propôs exercícios que tratam das variações de dinâmica e timbre em função da mudança de ponto de contato, abaixo há uma adaptação usando as notas do começo do segundo movimento; os exercícios de 9 a 12 podem ser feitos em diferentes regiões do arco (talão, meio e ponta, por exemplo). Para identificar os pontos de contato, há uma figura ilustrativa, retirada de Fischer (2004, p. 47).

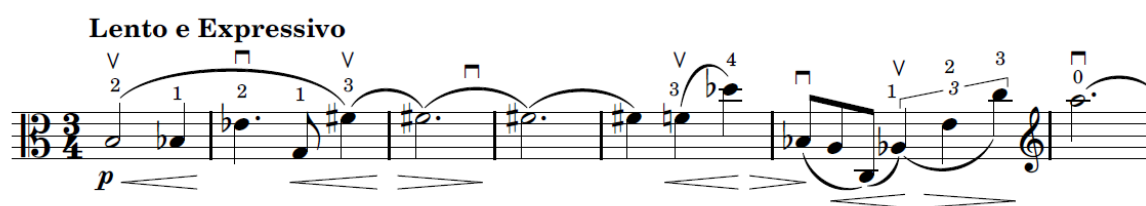
Figura 26 – 5 pontos de contato de Fischer



- 5. Sobre o espelho
- 4. Entre o espelho e o ponto central
- 3. Ponto central
- 2. Entre o ponto central e o cavalete
- 1. Próximo ao cavalete

Fonte: FISCHER, 2004, p. 47.

Figura 27 – Trecho da *Sonata N° 2 para viola e piano, Lento e Expressivo*, compassos 1-7



Fonte: SANTORO, *Sonata N° 2 para viola e piano, Lento e Expressivo* (c. 1-7). Trecho editado pela autora.

Figura 28 – Exercício sobre pontos de contato nos primeiros compassos da *Sonata N° 2 para viola e piano, Lento e Expressivo*, de Claudio Santoro

* Os números circulos indicam o ponto de contato a ser tocado, conforme os 5 pontos de contato de Fischer (2004, p. 47).

♩ = 40

The exercises are as follows:

- 1. *f*, circled 1, etc.
- 2. *p*, circled 2, etc.
- 3. *p*, circled 3, *f*, circled 1, circled 3, *segue*, etc.
- 4. *f*, circled 1, circled 3, circled 3, circled 1, *segue*, etc.
- 5. *f*, circled 2, etc.
- 6. *p*, circled 3, etc.
- 7. *p*, circled 4, circled 2, circled 2, circled 4, *segue*, *f*, *segue*, etc.
- 8. *f*, circled 2, circled 4, circled 4, circled 2, *segue*, *p*, *segue*, etc.
- 9. *f*, circled 3, etc.
- 10. *p*, circled 5, etc.
- 11. *p*, circled 5, circled 3, circled 3, circled 5, *f*, etc.
- 12. *f*, circled 3, circled 5, circled 5, circled 3, *p*, etc.

Fonte: Exercício criado pela autora, adaptado de Flesch (1995, p. 39).

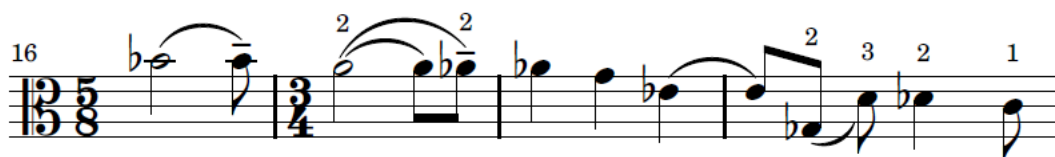
Flesch (1995) discorreu acerca da produção sonora:

Embora a sensibilidade esteja acima da perfeição do som, existe uma certa ligação entre os dois, de tal forma que a produção do som é capaz de modificar, aumentar ou diminuir a disposição espiritual do intérprete. Nossa faculdade expressiva pode ser estimulada por um som perfeito e por ele pode ser elevada a alturas que de outra forma seriam inatingíveis. Portanto, a produção sonora não só faz parte do necessário

patrimônio técnico da “Arte do Violino”, mas também tem o importante propósito de ter uma influência favorável na expressiva faculdade artística do violinista. Uma finalidade que só pode ser satisfeita quando o violinista está acostumado, desde o início, a considerar a função perfeita de ambos os braços unicamente como um meio para a alta tarefa de produzir o som perfeito (FLESCHE, 1995, p. 38).¹⁸⁸

A tópica *pianto* (explicada no capítulo anterior) presente entre os compassos 16 e 19 pode ser reforçada ao se alterar o vibrato, deixando-o progressivamente mais estreito e veloz. Simon Fischer (2012, p. 18) propõe exercícios efetivos para o desenvolvimento do vibrato, as notas com um “x” representam um movimento para trás no impulso do vibrato, aliviando o peso do dedo na corda, para, em seguida, movê-lo para frente. Fischer chama a atenção de que o movimento no vibrato deve ser pensado “pra frente, pra frente”, ao invés de “pra frente, pra trás”. Abaixo, há um fragmento do segundo movimento da *Sonata Nº 2 para viola e piano*, e, em seguida, os exercícios para vibrato de Fischer. Proponho a aplicação dos exercícios de Fischer sobre cada uma das notas do trecho:

Figura 29 – Trecho da *Sonata Nº 2 para viola e piano*, *Lento e Expressivo*, compassos 16-19



Fonte: SANTORO, *Sonata Nº 2 para viola e piano*, *Lento e Expressivo* (c. 16-19). Trecho editado pela autora.

¹⁸⁸ Original: Aunque la sensibilidad está por encima de la perfección del sonido, existe una cierta conexión entre ambas, en forma tal que la producción del sonido es capaz de modificar, elevando o rebajando, la disposición espiritual del ejecutante. Nuestra facultad expresiva puede ser estimulada por el sonido perfecto y por él puede ser elevada a alturas que de otro modo serían inalcanzables. Por esos, la producción del sonido no constituye solamente una parte del patrimonio técnico necesario del Arte del Violín, sino que además tiene la importante finalidad de influir favorablemente sobre la facultad artística expresiva del violinista. Finalidad que le es posible satisfacer solo cuando el violinista está habituado, desde el principio, a considerar la perfecta función de ambos brazos únicamente como medio para el alto cometido de producir el sonido perfecto.

Figura 30 – Exercício de vibrato

$\text{♩} = 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, 100$

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

[2'30" at $\text{♩} = 90$]

Escolha uma nota diferente a cada dia. Inclua posições baixas, médias e altas e diferentes cordas.

Fonte: FISCHER, 2012, p. 18. Trecho editado pela autora.

O terceiro movimento, *Allegro Barbaro*, possui um caráter enérgico e tempestuoso, percebido pelo andamento, acentos e desenho rítmico. “*Martelato*” encontra-se escrito no começo do movimento. De acordo com Fischer (2004, p. 88), Flesch (2008, p. 37) e Galamian (1998, p. 97), respectivamente, há a definição de *martelé*:

Martelé (da palavra francesa para “martelado”) fornece uma boa ilustração das proporções. O golpe de arco é composto de velocidade de arco rápida-lenta, pressão forte e leve, começa com uma mordida e geralmente tem um espaço entre cada arcada. Ao procurar uma variedade ou matiz exata de *martelé*, as perguntas a serem feitas são: onde no arco começa o golpe de arco; onde termina; quão mordida; quão rápida é a

parte rápida do golpe de arco e quão lenta é a parte lenta; quão pesado e quão leve; e quanto espaço há entre as arcadas? (FISCHER, 2004, p. 88).¹⁸⁹

Martelé tem um efeito enérgico, festivo, massivo, enquanto o arco lançado é igualmente rítmico, mas mais flexível e “arejado” (FLESCHE, 2008, p. 37).¹⁹⁰

Martelé no talão, ou seja, golpes curtos sem levantar o arco, são inaceitáveis em todas as circunstâncias. Por causa do peso intrínseco do arco, a produção de ruídos estranhos e ásperos é estimulada. Esse tipo de golpe só pode ser usado como exercício¹⁹¹ (FLESCHE, 1995, p. 38).

O *martelé* é, decididamente, um golpe percussivo com forte acento consonantal e sempre um silêncio entre uma arcada e outra. O acento neste golpe requer alguma preparação na forma de pressão preliminar: o arco tem que “beliscar” a corda antes que ela comece a se mover (GALAMIAN, 1998, p. 97).¹⁹²

No fragmento abaixo, o efeito bárbaro pode ser obtido com um golpe de arco *spiccato* próximo ao talão, apesar de estar escrito *martelato*, que é normalmente tocado na metade superior do arco. Experimentei tocar *martelato* no talão, entretanto, notei que o resultado não era tão convincente, no sentido de se ter uma sonoridade mais rude; optei por tocar na corda as notas acentuadas e fazer um *spiccato* nas notas com *staccato*, a fim de ter um ataque de notas e articulação mais grotesco, tomando uma decisão, portanto, validada na persuasão, e não no cumprimento estrito daquilo que está escrito na partitura – como visto anteriormente neste capítulo, a performance não deve se limitar ao que está escrito na partitura, ela pode (e deve) ir além.

Figura 31 – Trecho da *Sonata N° 2 para viola e piano, Allegro Barbaro*, compassos 1-3



Fonte: SANTORO, *Sonata N° 2 para viola e piano, Allegro Barbaro*, (c. 1-3). Trecho editado pela autora.

O fragmento seguinte, entre os compassos 74 e 84 é polimodal, conforme mostrado no capítulo anterior:

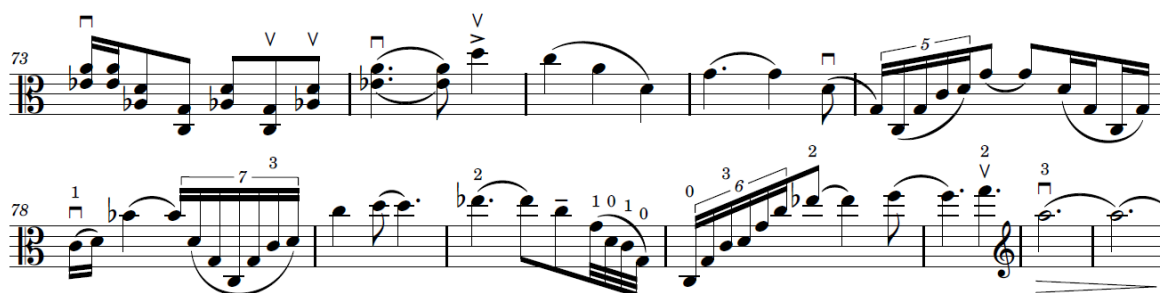
¹⁸⁹ Original: *Martelé* (from the French word for “hammered”) provides a good illustration of proportions. The stroke is made up of fast-slow bow speed, heavy-light pressure, begins with a bite, and often has a space between each stroke. In searching for an exact variety or shade of *martelé* the questions to ask are: where in the bow does the stroke begin; where does it end; how much bite; how fast is the fast part of the stroke, and how slow is the slow part; how heavy, and then how light; and how much space between the strokes?

¹⁹⁰ Original: *Martelé* has an energetic, festive, massive effect, while the thrown bow is equally rhythmical, but more flexible and “airy”.

¹⁹¹ Original: *Martelé* at the frog, in other words short strokes without lifting the bow, are unacceptable under all circumstances. Because of the intrinsic weight of the bow, the production of scratchy extraneous noises is fostered. This kind of stroke can only be of use as an exercise.

¹⁹² Original: El *martelé* es, decididamente, un golpe percussivo con un acento fuerte de tipo consonante y siempre un silencio entre golpe y golpe. El acento en este golpe requiere una preparación en forma de presión preliminar: el arco tiene que “pellizcar” la cuerda antes de empezar a moverse.

Figura 32 – Trecho da Sonata N° 2 para viola e piano, *Allegro Barbaro*, compassos 73-84



Fonte: SANTORO, *Sonata N° 2 para viola e piano, Allegro Barbaro* (c. 73-84). Trecho editado pela autora.

Na passagem acima, há uma atmosfera debussyana, especialmente nas semicolcheias, que podem ser tocadas com um timbre flautado, ao aproximar o arco do espelho, o que resulta em uma sonoridade um pouco mais escura. A angulação dos dedos da mão esquerda pode ser de forma que fiquem levemente “deitados” sobre a corda, havendo uma quantidade de polpa do dedo em contato com a corda, produzindo um efeito *dolce*.

5.10 A performance do *Duo para violino e viola*

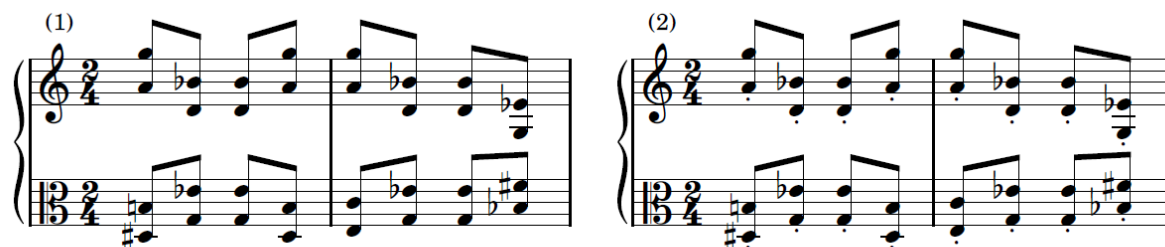
O *Duo para violino e viola* possui seções de caráter contrastante que transitam entre *Allegro deciso* (compassos 1 a 11; 21 a 48; 69 a 86; 133 a 146; 163 a 177), de atmosfera enérgica e agitada; e *Meno* (compassos 12 a 20; 49 a 68; 87 a 132; 147 a 162), que cria um ambiente de ternura e delicadeza; há um predomínio da linguagem dodecafônica. No fragmento abaixo (compassos 38 a 43), em que se localiza a tópica bárbaro, as linhas do violino e da viola coincidem ritmicamente na maior parte do trecho. Esta passagem pode ser ensaiada em conjunto; o exercício abaixo tem o intuito de ser tocado lentamente (por isso está escrito em colcheias), a fim de que haja tempo para pensar, planejar e calcular o movimento do arco e uniformizar a articulação de cada nota entre o violino e a viola. Verifica-se, em seguida, um trecho do *Duo para violino e viola* e a minha sugestão de exercício, similar ao proposto por Fischer (2004, p. 1):

Figura 33 – Trecho do *Duo para violino e viola*, compassos 38-43



Fonte: SANTORO, *Duo para violino e viola* (c.38-43). Trecho editado pela autora.

Figura 34 – Exercício similar ao proposto por Fischer no mesmo trecho do *Duo para violino e viola*, de Claudio Santoro



(1) Tocar lentamente (semínima = 70) em *detaché* longo, na corda, na metade inferior do arco.

(2) Tocar lentamente (semínima = 70) em *spiccato* longo, saindo da corda, na metade inferior do arco.

Fonte: Exercício criado pela autora, adaptado de Fischer (2004, p. 1).

Entre os compassos 102 e 115, o ritmo pontuado e com acentos se assemelha à *Uma Vida de Herói*, de Richard Strauss, em que se percebe um caráter heroico e brilhante. A passagem seguinte deve ser tocada com *detaché* acentuado nas semicolcheias, cujo ataque pode ser obtido por meio de pronação do arco e ponto de contato que se aproxima do cavalete. A viola inicia com a linha melódica e o violino repete a mesma ideia a partir do compasso 106.

Figura 35 – Trecho do *Duo para violino e viola*, compassos 101-115

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 101-105) features a violin part with a melodic line and a viola part with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 106-110) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 111-115) concludes the passage with a final chord and a dynamic marking of *ff*.

Fonte: SANTORO, *Duo para violino e viola* (c. 101-115). Trecho editado pela autora.

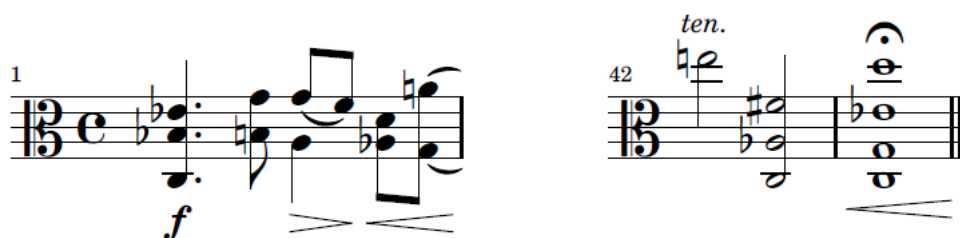
Conforme exposto, verifica-se uma variedade de caráter no *Duo para violino e viola* e as sugestões de formas de se estudar visam a uma expressividade que envolve a noção de contorno musical.

5.11 A performance da *Fantasia Sul América*

A *Fantasia Sul América* possui seções de caráter contrastante, notei que há exaltação no começo, partes delicadas e suaves e um final agitado e brusco. Para obter o contorno musical condizente com estas características, trabalhei alguns aspectos da sonoridade: no começo, por exemplo, optei por acordes macios e redondos (a passagem de trocas de cordas é feita com movimento predominantemente horizontal de arco, em lugar de movimentos verticais e abruptos), apesar de ser comum haver interpretações em que os acordes soam de forma mais dura e angular, uma vez que dissonâncias muitas vezes se associam a esta forma de se tocar. Percebo que as dissonâncias podem ser desfrutadas sem que haja uma sonoridade agressiva; um timbre arredondado e agradável possibilita uma escuta em que alguns cromatismos podem

ser mais claramente percebidos e algumas tensões se tornam mais evidentes. Com relação aos acordes, a antecipação do movimento por pivotagem resulta em uma sonoridade macia; para Fischer (2004, p. 78): “A pivotagem é o movimento do arco em torno da corda. Ao mesmo tempo em que toca uma corda, o arco se move em direção a outra (por exemplo, ao tocar na corda lá, o arco pode se mover mais perto das cordas ré ou mi)”¹⁹³. Abaixo, encontram-se o primeiro e os dois últimos compassos da *Fantasia Sul América* e também um exercício adaptado de um proposto por Fischer (2004, p. 78), que serve para aprimorar a execução de acordes por meio de pivotagem.

Figura 36 – Trechos da *Fantasia Sul América*, compasso 1 e compassos 42-43



Fonte: SANTORO, *Fantasia Sul América* (c. 1; c. 42-43). Trechos editados pela autora.

Figura 37 – Exercício de pivotagem 1 no primeiro acorde da *Fantasia Sul América*



Fonte: Exercício criado pela autora, adaptado de Fischer (2004, p. 78).

Figura 38 – Exercício de pivotagem 2 no primeiro acorde da *Fantasia Sul América*



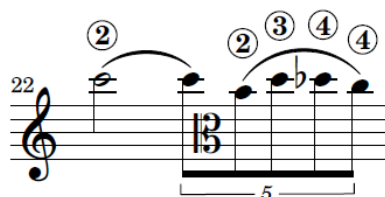
Fonte: Exercício criado pela autora, adaptado de Fischer (2004, p. 78).

Uma mudança de registro ocorre no compasso 22, em que a tópica *pianto* está presente; as notas ré, ré bemol, dó, portanto, possuem uma cor um pouco mais escura do que a primeira

¹⁹³ Original: Pivoting is the movement of the bow around the string. At the same time as playing on one string, the bow moves towards another (e. g. while playing on the A string the bow can move closer to the D or E strings).

nota do compasso e dos compassos anteriores (agudo e brilhante). Essa mudança de timbre ocorre pelo tipo de vibrato, que passa de um tipo rápido e estreito para um pouco mais lento e amplo, e pela mudança do ponto de contato. Abaixo, há os pontos de contato usados (indicados por números circulados), conforme mostrado na Figura 26.

Figura 39 – Pontos de contato do compasso 22, da *Fantasia Sul América*, de Claudio Santoro



Fonte: Trecho editado pela autora.

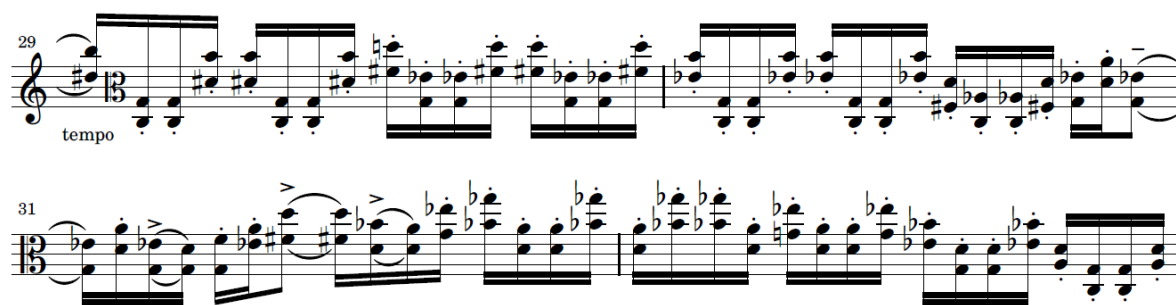
No trecho entre os compassos 29 e 32, em que há a tópica bárbaro, as notas em *staccato* tocadas no talão produzem um resultado sonoro rústico, convém estudá-las em *collé-spiccato*; Fischer (2004) explicou que:

No *spiccato* comum, a velocidade do arco é a mesma de antes, durante e depois de tocar a corda. Em *collé-spiccato*, o arco faz uma pausa por um instante antes de tocar cada nota, meio centímetro ou mais acima da corda. O arco então se move muito rapidamente em uma “forma de pires” ou em linha com “forma de U”, contatando a corda com grande velocidade na parte inferior da curva e jogando a nota em *spiccato* para fora como um pizzicato (FISCHER, 2004, p. 96).¹⁹⁴

Abaixo, há, primeiramente, o trecho da *Fantasia Sul América*; em seguida, há a minha sugestão para o estudo do *collé-spiccato* com notas do compasso 29, baseado em Fischer (2004, p. 96), mas que se aplicam ao restante do excerto:

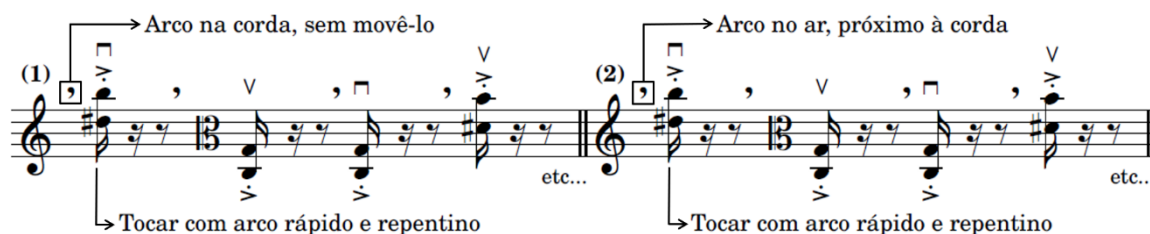
¹⁹⁴ Original: In ordinary *spiccato* the speed of bow is the same before, during and after touching the string. In *collé-spiccato* the bow pauses for an instant before playing each note, half a centimeter or so above the string. The bow then moves very quickly in a “saucer-shape” or “U-shaped” line, contacting the string with great speed at the bottom of the curve and throwing the *spiccato* note out like a pizzicato.

Figura 40 – Trecho da *Fantasia Sul América*, compassos 29-32



Fonte: SANTORO, *Fantasia Sul América* (c. 29-32). Trecho editado pela autora.

Figura 41 – Exercício de *collé-spiccato* no mesmo trecho da *Fantasia Sul América*, de Claudio Santoro



- (1) Colocar o arco na corda sem movê-lo, em seguida, tocar com arco rápido e repentino.
- (2) Aproximar o arco da corda sem tocá-la, em seguida, tocar com arco rápido e repentino.

Fonte: Exercício criado pela autora, adaptado de Fischer (2004, p. 96).

A *Fantasia Sul América* contém as tópicas *bárbaro* e *pianto* e formam seções contrastantes, que, conforme mostrado, podem ser desenvolvidas por meio do trabalho com os recursos técnico-expressivos, a fim de se obter um contorno musical que resulte em uma performance persuasiva.

5.12 A performance do *Concerto para viola e orquestra*

O primeiro movimento, *Allegro*, inicia-se com semicolcheias acentuadas e em *staccato*, no compasso seguinte, há notas ligadas. Para obter um resultado sonoro enérgico, vigoroso e feroz, um estudo de *spiccato* pode ser útil – abaixo, há uma adaptação de exercícios de Flesch e Dounis. Proponho formas de se desenvolver o *spiccato*, que, neste contexto, deve ser tocado no talão, com toda a crina, combinando distância do arco em relação à corda e o comprimento do arco (quantidade de arco). A primeira forma se refere ao modo como Flesch (*apud* FISCHER, 2013, p. 285) ensinava, partindo de um som vertical e percussivo e que muda

gradualmente para um som arredondado (o arco se move conforme a curvatura do cavalete) e mesclando movimentos horizontais no arco; a segunda, é exatamente o caminho ao contrário, partindo do *detaché*, conforme Dounis (*apud* FISCHER, 2013, p. 285) recomendava:

Figura 42 – Trecho do *Concerto para viola e orquestra*, 1º movimento, compasso 3



Fonte: SANTORO, *Concerto para viola e orquestra* (c. 3). Trecho editado pela autora.

Figura 43 – Exercícios de Flesch e Dounis, respectivamente, no compasso 3, 1º movimento, do *Concerto para viola e orquestra*, de Claudio Santoro



Fonte: Exercício criado pela autora, adaptado de Fischer (2013, p. 285).

O trecho em que há a tópica lundu¹⁹⁵, entre os compassos 163 e 165, pode ser trabalhado com diferentes ligaduras e articulações, para ajudar no desenvolvimento do *legato*, especialmente quando ocorre com trocas de cordas. No exemplo abaixo, há uma sugestão de exercício, inspirado nas variações encontradas em Galamian (1966, p. 4) e que devem ser tocadas na metade inferior do arco, com o cotovelo posicionado no ângulo entre as cordas usadas, inicialmente, entre as cordas lá e ré e, depois, entre ré e sol, de forma a propiciar uma pivotagem adequada para o *legato*. Os exercícios abaixo também podem ser feitos segurando o arco de forma invertida, ou seja, empunhando-o na região da ponta; dessa maneira, o talão fica

¹⁹⁵ A definição de “lundu” e exemplos de padrões rítmicos característicos foram apresentados no capítulo que trata da fase da maturidade de Santoro, no qual há perspectivas para a performance e aspectos musicais da obra para viola.

posicionado na região que normalmente se situa a ponta do arco, enquanto a ponta passa a ficar localizada na região que originalmente seria o talão.

Figura 44 – Trecho do *Concerto para viola e orquestra*, 1º movimento, compassos 163-165



Fonte: SANTORO, *Concerto para viola e orquestra*, 1º movimento (c. 163-165). Trecho editado pela autora.

Figura 45 – Exercício sobre variações de ligaduras nos compassos 163-165, 1º movimento, do *Concerto para viola e orquestra*, de Claudio Santoro



Fonte: Exercício criado pela autora, adaptado de Galamian (1966, p. 4).

No segundo movimento, *Andante*, a viola apresenta uma melodia em modo lócrio, que se inicia com um *piano espressivo*, e que cria uma atmosfera pensativa e de ternura. A fim de se obter uma expressividade adequada ao caráter, há alguns aspectos que devem ser levados em consideração, dentre eles: o *legato* do arco, o tipo de vibrato e as mudanças de posição; com relação ao vibrato, há exemplos de como estudá-lo, conforme apresentado anteriormente no estudo do segundo movimento da *Sonata Nº 2 para viola e piano*. Com relação ao *legato*, os movimentos circulares nas trocas de corda (para fora, quando o arco está para baixo e, para dentro, quando está para cima) propiciam uma boa conexão e, conforme argumentou Flesch (1995), o *legato* deve ser feito com a ação principal do pulso, em conjunto com os dedos:

Atribuir a mudança de arco aos dedos como seu privilégio exclusivo obteria o oposto exato de uma mudança imperceptível. Esta arcada só deve ser usada no estudo prático em conjunto com o movimento do punho, e mesmo assim em doses mínimas, porque: se a mudança do arco for vista, também será ouvida! (FLESCH, 1995, p. 27).¹⁹⁶

O *legato* entre as trocas de cordas pode ser feito a partir de uma aproximação do arco de forma antecipada à corda que deverá ser tocada; o exemplo a seguir, adaptado de Fischer (2004, p. 101) ilustra isso:

Figura 46 – Exercício de pivotagem nos compassos 3-13, 2º movimento, do *Concerto para viola e orquestra*, de Claudio Santoro

The musical score is written for Viola and Orchestra. It consists of two staves. The top staff is in 3/8 time and the bottom staff is in 6/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Above the staves, there are labels indicating string changes: 'Quase tocando a corda ré' (top staff, measures 3-4), 'Quase tocando a corda sol' (bottom staff, measures 3-4), 'Quase tocando a corda ré' (bottom staff, measures 5-6), 'Quase tocando a corda sol' (bottom staff, measures 7-8), 'Quase tocando a corda ré' (bottom staff, measures 9-10), 'Quase tocando a corda lá' (bottom staff, measures 11-12), and 'Quase tocando a corda dó' (top staff, measures 13-14). The score also includes fingerings (1, 2, 3) and dynamic markings like 'p express.'.

Fonte: Exercício de pivotagem criado pela autora.

As mudanças de posição ficam inaudíveis e podem ser feitas por substituição, conforme explicou Fischer (2004):

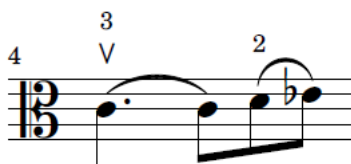
Uma mudança por substituição é aquela em que os dedos se ‘cruzam’ durante a mudança. [Mudança] Ascendente: Comece a mudança com o dedo superior na corda e termine a mudança com o dedo inferior. Em algum momento durante a mudança, mude do dedo superior para o inferior (FISCHER, 2004, p. 165).¹⁹⁷

No exemplo abaixo, observa-se, no compasso 4, a mudança do dó com o 3º. dedo para a nota ré com o 2º. dedo, ou seja, mudança de um dedo de número superior para um de número inferior, como explicado por Fischer acima.

¹⁹⁶ Original: Si se asignara el cambio de arco a los dedos como su privilegio exclusivo, se obtendría exactamente lo contrario de un cambio imperceptible. Esta arcada debe ser usada, únicamente, en el estudio práctico en unión al movimiento de muñeca, y aun entonces en dosis mínimas, porque: si se ve el cambio de arco, también se oirá!

¹⁹⁷ Original: An exchange shift is one where the fingers ‘cross over’ each other during the shift. Ascending: Begin the shift with the higher finger on the string and end the shift with the lower finger. Sometime during the shift, change from the higher finger to the lower finger.

Figura 47 – Mudança de posição por substituição no compasso 4, 2º movimento, do *Concerto para viola e orquestra*, de Claudio Santoro

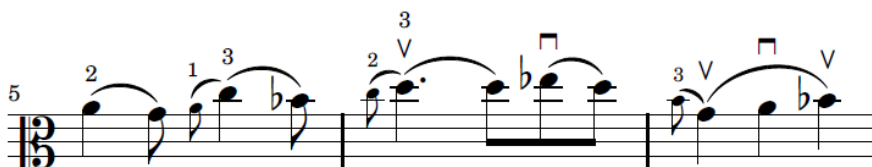


Fonte: Exercício criado pela autora.

Nos compassos 5, 6 e 7, ocorrem mudanças de posição clássicas; no fragmento abaixo, foram acrescentadas apojeturas com a finalidade de mostrar a nota de preparação para a nova posição. De acordo com Fischer (2004):

As mudanças clássicas também são conhecidas como “mudanças iniciais”, porque você move o dedo que inicia a mudança. [Mudança] Ascendente: Desloque o dedo inferior até estar na posição certa para colocar o dedo superior diretamente na nota. A nota para a qual você muda com os dedos inferiores é a nota intermediária (FISCHER, 2004, p. 160).¹⁹⁸

Figura 48 – Mudança de posição clássica nos compassos 5-7, 2º movimento, do *Concerto para viola e orquestra*, de Claudio Santoro

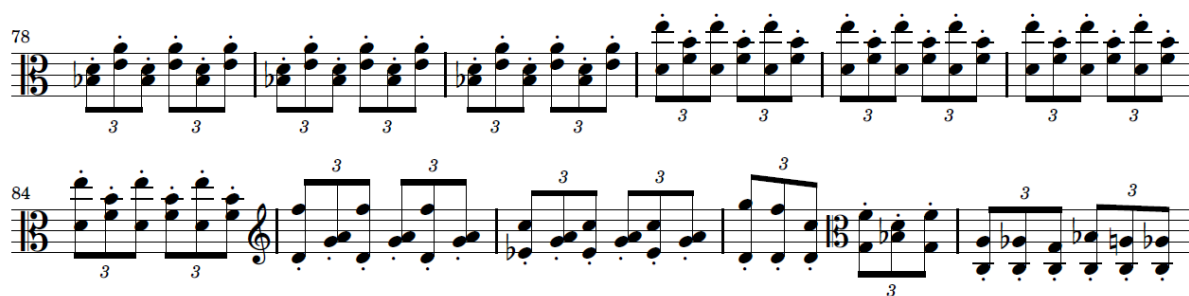


Fonte: Exercício criado pela autora.

No terceiro movimento, *Allegro Deciso (Moderato)*, a passagem entre os compassos 78 e 87 apresenta o modo dórico, com centros tonais em sol, ré e dó, conforme exposto no capítulo anterior – esta passagem encontra-se justaposta com cromatismos antecedentes e subsequentes. O fragmento abaixo contém cordas duplas com *staccato* (tocadas com *spiccato*) e trocas de cordas entre os compassos 78 e 88, que podem ser associados a um estado de êxtase.

¹⁹⁸ Original: Classical shifts are also known as ‘beginning shifts’ because you move on the finger that begins the shift. Ascending: Shift upon the lower finger until you are in the right position to place the upper finger directly on its note. The note that you shift to with the lower fingers is the intermediate note.

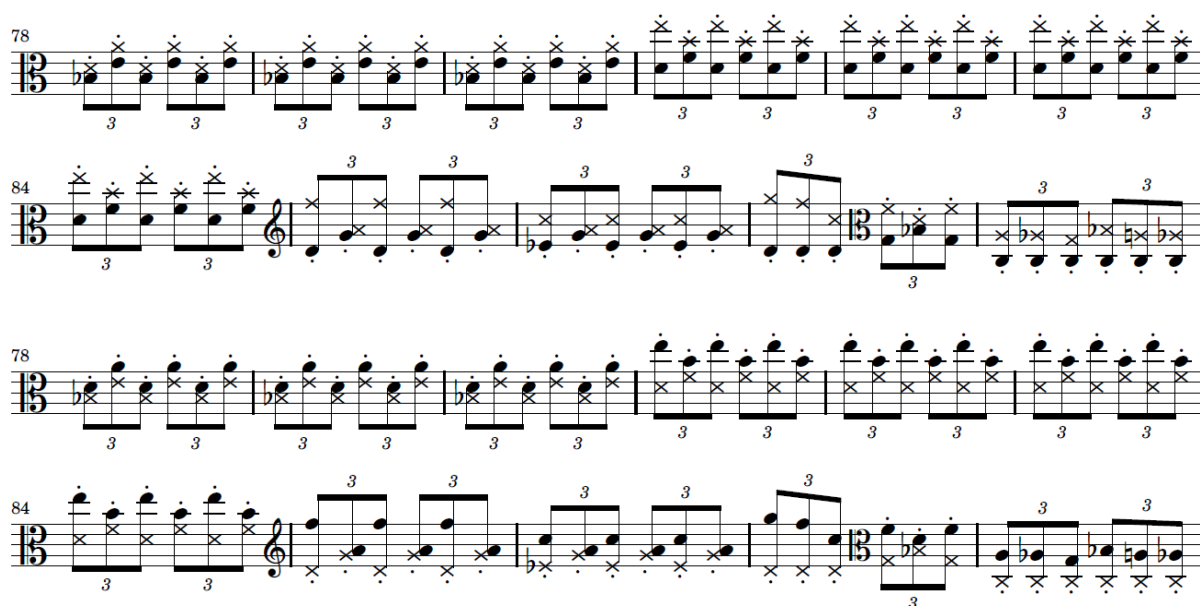
Figura 49 – Trecho do *Concerto para viola e orquestra*, 3º movimento, compassos 78-88



Fonte: SANTORO, *Concerto para violino e viola*, 3º movimento (c. 78-88). Trecho editado pela autora.

Para que a afinação das cordas duplas fique segura e com uma forma de mão precisa, o estudo abaixo, em que se toca cada voz separadamente, mas mantendo os dedos de ambas as notas da corda dupla pressionando a corda – no caso de uma delas não ser corda solta – mostra-se efetivo. Este exercício foi adaptado de Fischer (2004, p. 226):

Figura 50 – Exercício de cordas duplas (vozes separadas) nos compassos 78-88, 3º movimento, do *Concerto para viola e orquestra*, de Claudio Santoro



Fonte: Exercício criado pela autora, adaptado de Fischer (2004, p. 226).

O exercício abaixo foi delineado para trabalhar as trocas de cordas a partir das cordas soltas correspondentes às usadas ao dedilhar as notas escritas na partitura. Desta forma, pode-se focar no movimento de trocas de cordas e na qualidade do *spiccato*.

Figura 51 – Exercício de *spiccato* com cordas soltas no mesmo trecho do *Concerto para viola e orquestra*, de Claudio Santoro



Fonte: Exercício criado pela autora.

O exercício seguinte se refere a algumas variações de ritmos, conforme Galamian (1966, p. 23) recomendava. Esta forma de se trabalhar os compassos 78 a 88 contribui tanto para o arco, quanto para a mão esquerda, pois estimula o reflexo rápido para a montagem da forma das cordas duplas e também para as trocas de cordas.

Figura 52 – Variações rítmicas



Fonte: GALAMIAN, 1966, p. 23. Editado pela autora.

A performance de uma obra pode ter múltiplas interpretações e, quando uma música é performada muitas vezes, as interpretações existentes contribuem com a atualização de determinada peça, uma vez que a atividade da performance é dinâmica e muda com o passar do tempo. Dessa forma, surgem estilos interpretativos variados e que serão importantes quer seja no âmbito de refutá-los, quer seja de acatá-los. Este capítulo encerra o trabalho, mostrando reflexões quanto às decisões na performance – que possuem bases ideológicas – e aspectos específicos quanto à forma de se tocar, para obter a expressividade desejada nas obras para viola da última fase de Claudio Santoro. A performance perpassa vários campos de conhecimento dentro e fora da música; o músico precisa conhecer História, Estética, Análise Musical, Harmonia, Técnica Instrumental, Psicologia, para que possa criar uma concepção musical que resulte em uma performance persuasiva.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Santoro agregaram questões relacionadas às fases estilísticas de Santoro; suas características composicionais; discussões filosóficas, estéticas, ideológicas e políticas envolvendo a composição e a performance; tópicos; contorno musical; decisões interpretativas. O vínculo com a música de Santoro foi a mola propulsora para o desenvolvimento deste trabalho – este tipo de relação com o objeto de estudo é importante dentro da pesquisa artística.

A fim de responder as perguntas-problemas, cujas respostas estabelecem os objetivos da pesquisa, investiguei aspectos relacionados à maturidade, síntese de estilos, características das obras para viola da última fase e suas influências nas minhas decisões interpretativas, a relação do contexto histórico, social e musical de produção de Santoro com a minha performance. A leitura de autores como Cook (2013, 2018), Eco (1991, 2016), Flesch (1995, 2008), Galamian (1998), Leech-Wilkinson (2017, 2020), Mendes (1999, 2009), Meyer (1956, 1989), Pareyson (1993), Prior (2017), Rink (1995, 2002), dentre outros influenciaram na construção da minha concepção da performance das obras de Santoro da fase de maturidade.

Busquei realizar uma pesquisa e uma performance que mostrassem “quem sou” – a visão de que a música se relaciona com a identidade do *performer* é frequentemente abordada no campo da etnomusicologia. Leech-Wilkinson (2020), baseando-se no pensamento de Christopher Small, defendeu que a performance deve revelar “quem somos”. A minha relação com as obras de Santoro ocorre por eu gostar da maneira como ele manifesta seu temperamento na música e também pela forma como desenvolve melodias lentas e cantadas com uma carga expressiva intensa. Essas descrições parecem vagas, mas, para delimitar gosto, nem sempre há parâmetros tão objetivos. Com relação à pesquisa, os meus interesses e o viés utilizados também revelam “quem sou” e as decisões metodológicas também se relacionam com isso; optei, por exemplo, em não utilizar um “diário reflexivo” – ferramenta usada na pesquisa autoetnografia para mostrar os processos de construção de ideias e performance – em lugar disso, realizei um trabalho de pesquisa artística, em que integro aspectos históricos, filosóficos e técnicos a fim de construir uma performance persuasiva. Na pesquisa artística, os processos de formação dos aspectos de uma concepção da performance são mostrados pela exposição dos pensamentos constituintes desta e não necessariamente por uma explicação de cada desafio ou reflexão surgidos antes, durante e ao final de todo o processo.

Aprecio a personalidade artística de Santoro, a forma como usou diferentes técnicas e estilos e conseguiu imprimir sua identidade. Percebo sua inquietude, experimentalismo e gosto

pela vanguarda como qualidades que servem de inspiração para mim, no sentido de me instigar a curiosidade e de buscar diferentes possibilidades interpretativas. Essa relação dialética entre a personalidade de Santoro e aquilo que sua música provoca em mim produz uma síntese em que a intersecção entre compositor e intérprete viabiliza uma performance caracterizada pela congenialidade e por uma unicidade. Além disso, o fato de eu me identificar com seu posicionamento político, faz com que eu me conecte com sua música de forma a transcender aquilo que é explicável de maneira concreta.

A música clássica deveria refletir nossos ideais e não os nossos medos e preconceitos, como ocorre com frequência. Considerando que Santoro defendia a liberdade de criação, acredito que seja necessário romper com a normatividade vigente. Para que haja transformações nessa normatividade, é preciso articular as mudanças previamente, até que se tornem significativas, pois uma revolução na forma de pensar não acontece de uma vez. A construção de novas formas de se conceber o gosto musical possibilita alterações na recepção musical; o gosto e os padrões de uma “boa” performance são socialmente formados; aquilo que é considerado “musical” e convincente muda com o passar do tempo.

O músico precisa ter uma mente ativa e reflexiva quanto aos seus objetivos com relação a uma performance. Dessa forma, o intérprete deve ter clareza quanto à expressividade e como gostaria de impactar o público, sendo necessário mobilizar os recursos técnico-musicais para alcançar seus objetivos, para, finalmente, avaliar se conseguiu atingi-los. Este tipo de investigação do resultado sonoro situa a performance como pesquisa – apesar de ser um campo relativamente recente – em que é possível ter acesso à visão do *performer*, seus conhecimentos e experiências, tanto do ponto de vista prático, quanto teórico – cuja aplicabilidade deve ser consistente, relevante e coerente com o trabalho artístico.

Uma pesquisa se torna relevante pelas conclusões que se obtêm e pelos caminhos que se abrem a partir dela, por meio de novas perguntas e novas respostas ou então pela reformulação destas. Na pesquisa artística, a discussão em torno de teorias da performance, as reflexões acerca de questões históricas e filosóficas impacta diretamente nas tomadas de decisões no preparo para a performance. Por ser um campo de pesquisa relativamente recente, a pesquisa artística enfrenta desafios no que se refere a ser reconhecida como válida e importante para a performance. O meu trabalho pode ser útil para aqueles que buscam conhecer Santoro, suas fases e aspectos estilísticos e históricos; para aqueles que gostariam de tocar obras para viola – de Santoro ou de outros compositores – e buscam alternativas para a construção de uma performance; para quem pretende pesquisar interpretação e possui curiosidade acerca de

possibilidades de desenvolvimento de pesquisa artística. Afinal, a performance é uma área do conhecimento e um meio de se acessar experiências sensoriais, emoções e sentimentos.

A música, compreendida como performance, revela aspectos que dizem respeito à multimodalidade da relação entre corpo, emoção e mente do intérprete. O âmbito expressivo, portanto, circunscreve o entendimento daquilo que o intérprete agrega à uma composição, em termos de revelar a relação entre aquilo que está escrito e à sua forma de interpretá-lo, em que adiciona sua personalidade e concepção artística.

Verifica-se que cada performance gera uma experiência única, uma verdade que está associada a um contexto específico; entretanto, não se trata de uma imposição de uma perspectiva exclusiva, visto que a performance possui múltiplas possibilidades. Os novos sentidos de uma obra dependem, portanto, da interpretação e a intersecção entre obra e intérprete está associada ao conceito de congenialidade, conforme foi apresentado neste trabalho.

Interpretar uma música significa expressar-se e posicionar-se, gerando uma concepção particular da performance; aspectos objetivos e subjetivos se associam neste processo e, muitas vezes, a noção de “ser fiel” ao compositor não faz sentido. Diferentemente da noção de fidelidade à obra ou ao compositor – predominante na normatividade vigente – Leech-Wilkinson (2020) propôs uma ruptura com essa ideia, a fim de que o intérprete tenha mais possibilidades criativas e que revelem sua identidade; os conceitos de congenialidade e de obra aberta fazem sentido nesse contexto.

A expressividade se desenvolve por meio de processos criativos em que intérpretes e ouvintes atuam colaborativamente (COOK, 2018, p. 31-32); além disso, o fazer musical e a relação pessoal com uma obra se tornam inseparáveis, evidenciando que a relação com outro é essencial para a criatividade – mesmo em se tratando da relação entre um intérprete e um compositor morto, ainda que pareça transcendental (COOK, 2018, p. 79). “Então, há um sentido em que você nunca está sozinho com a música. E é por causa do ‘caráter social oculto da performance solo’” (CLARKE *et al.*, 2005 *apud* COOK, 2013, p. 287).¹⁹⁹

A forma como concebi a criatividade na elaboração da minha performance se deu no intuito de buscar liberdade expressiva, pensando em como posso gerar uma performance persuasiva e que conecte as pessoas. Essa liberdade implicou em não ser “fiel ao compositor” sempre – como ocorreu, por exemplo, com o *martelato*, que foi substituído por um *spiccato*, no

¹⁹⁹ Original: There is then a sense in which you are never alone with music. And it is because of the “concealed social character of solo performance”.

terceiro movimento da *Sonata Nº 2 para viola e piano* e em variações de tempo, com *acelerandos* e *ritardandos*, *timings* entre notas e articulações diversas que não estavam escritas na partitura. A liberdade expressiva foi pensada também no sentido de moldar o contorno musical – integrando em um todo emoções, pensamentos, corpo e som – tendo em consideração que as obras da fase de Maturidade se referiam a um momento em que Santoro se viu desobrigado de estar alinhado a uma corrente estética específica.

A ação reflexiva deve ser uma constante no processo de construção de uma interpretação; isso implica em não sermos um mero reprodutor da partitura ou servos dos compositores, mas em integrarmos nossa personalidade e modos de conceber uma música na performance – essa ideia condiz com a noção de congenialidade e de obra aberta. O intérprete possui, ainda, um papel fundamental na forma como o público recebe uma obra. A busca por manifestar quem somos deve extrapolar os aspectos técnicos relativos à afinação, sonoridade, estilo; a expressividade deve ser desenvolvida de forma livre, com a finalidade de produzir uma performance persuasiva. Isso ressoa com o pensamento de Santoro: “eu sempre fui assim, eu nunca fui um compositor que escreveu um negócio pra ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Sempre achei isso. E vou dizer por que, porque eu fui as duas coisas” (SOUZA, 2003, p. 89). Em uma pesquisa – e em uma performance também – sempre haverá um viés e este deve ser condizente com os valores do pesquisador/intérprete.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 05 março 1961.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1989.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL CLAUDIO SANTORO. **Catálogo**. [S.l.]: Savart, 2021. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/>. Acesso em: mar. 2021.
- AUDI, Robert (ed.). **The Cambridge dictionary of philosophy**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BÉHAGUE, Gerard. Santoro, Claudio. In: SADIE, Stanley (ed.). **The new grove dictionary of music and musicians**. London: Macmillan, 2001, vol. 22. p. 260-262.
- BERRY, Wallace. **Structure functions in music**. Nova York: Dover Publications, 1987.
- BLACKING, John. Expressing human experience through music. In: BYRON, Reginald (ed.). **Music, culture and experience: selected papers of John Blacking**. London: The University of Chicago Press, 1995. p. 31-53.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2005.
- BUSCACIO, Cesar Maia; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro. Imbricação entre “popular” e modernidade: um projeto biográfico-musical de Claudio Santoro no período entre 1947 e 1957. **OPUS**, Campinas, v. 23, n. 3, p. 142-165, dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2307>. Acesso em: maio 2021.
- CACCIATORE, Olga G. **Dicionário biográfico de música erudita brasileira**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- CHIANTORE, Luca. **Malditas palabras**. Barcelona: Musikeon Books, 2021.
- CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. In: RINK, John (ed.). **Musical performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72.
- COBUSSEN, Marcel; NIELSEN, Nanette. **Music and ethics**. Farnham: Ashgate Publishing, 2012.
- CONE, Edward T. The pianist as critic. In: RINK, John (ed.). **The practice of performance: studies in musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 241-253.
- COOK, Nicholas. Theorizing musical meaning. **Music Theory Spectrum – The Journal of the Society for Music Theory**, Oxford University Press, v. 23, n. 2, p. 170-195, autumn, 2001.

Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2001.23.2.170?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: nov. 2021.

COOK, Nicholas. **Beyond the score: music as performance**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COOK, Nicholas. **Music as creative practice**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

DREYFUS, Laurence. Beyond the interpretation of music. **Dutch Journal of Music Theory**, Amsterdam: Amsterdam University Press, v. 12, n. 3, p. 253-272, 2007.

ECO, Umberto, **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

EITAN, Zohar; TIMMERS, Renee; ADLER, Mordechai. Cross-modal correspondences and affect in a Schubert song. In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 58-87.

FISCHER, Simon. **Practice: 250 step-by-step practice methods for the violin**. Londres: Peters Edition, 2004.

FISCHER, Simon. **Warming up**. Londres: Fitzroy Music Press, 2012.

FISCHER, Simon. **The violin lesson**. Londres: Peters Edition, 2013.

FLESCH, Carl. **Los problemas del sonido**. Madrid: Real Musical, 1995.

FLESCH, Carl. **The art of violin playing – Book Two – Artistic Realization & Instruction**. Nova York: Carl Fischer, 2008.

FONSECA, Pablo Victor Marquine da. **Deveras humano: teoria do tópos na obra para piano solo de Claudio Santoro**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/23904>. Acesso em: nov. 2021.

GALAMIAN, Ivan.; NEUMANN, Frederick. **Contemporary violin technique**, part II. Boston: Galaxy Music Corporation, 1966.

GALAMIAN, Ivan. **Interpretación y enseñanza del violín**. Madrid: Ediciones Pirámide, 1998.

GODØY, Rolf Inge. Key-postures, trajectories and sonic shapes. In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 4-29.

GOMES, Mariana Costa. **Mediação música e sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Claudio Santoro a partir de sua correspondência pessoal**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes,

Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em:
<https://repositorio.unb.br/handle/10482/2887>. Acesso em: out. 2021.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de S.; FRANCO, Francisco Manoel de Mello.
Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOWAT, Roy. What do we perform? In: RINK, John (ed.). **The practice of performance: studies in musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 3-20.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert *et. al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

ISSERLIS, Steven. Reflection. In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 127-128.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert. *et. al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002. p. 67-83.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis*, *Aesthesis* e *Katharsis*. In: JAUSS, Hans Robert. *et. al.* **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Seleção, coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 85-103.

KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, 2001.

KUBALA, Ricardo Lobo. **A escrita para viola nas sonatas com piano op. 11 nº 4 e op. 25 nº 4 de Paul Hindemith**: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

KUBALA, Ricardo Lobo. **O concerto para viola e orquestra de Antônio Borges Cunha**: a obra e uma interpretação. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

KÜSSNER, Mats B. Shape, drawing and gesture: empirical studies of cross-modality. In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 33-56.

LAVILLE, Christian; DIONE, Jean. **A construção do saber**: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Tradução de Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: ArtMed, 1999.

LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Musical shape and feeling. In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 359-382.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **Challenging performance**: classical music performance norms and how to escape them. 2020, v. 2.04. (30.iv.21). *E-book*. Disponível em: <https://challengingperformance.com/the-book/>. Acesso em: nov. 2021.

LEÓN, Cristiane Cabral de. **A música brasileira no desenvolvimento técnico-musical violinístico**: obras de Oswaldo Franconi. 2020. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

LESTER, John. (1995). Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John. (ed.). **The practice of performance**: studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.

LIMA, Edilson Vicente de. O enigma do lundu. **Revista Brasileira de Música** – Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 207-248, 2010.

LÓPEZ-CANO, Rúben; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música**: problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya, 2014.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARIZ, Vasco. **Cláudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENDES, André Nobre. **Música brasileira para viola solo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MENDES, Sérgio Nogueira. **Cláudio Santoro e a expressão musical ideológica**. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

MENDES, Sérgio Nogueira. **O percurso estilístico de Claudio Santoro**: roteiros divergentes e conjunção final. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MEYER, Leonard. **Emotion and meaning in music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MEYER, Leonard. **Style and music**: theory, history, and ideology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

NAPOLI, Francesco. **Luigi Pareyson e a estética da formatividade**: um estudo de sua aplicabilidade à poética do *ready-made*. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/2462>. Acesso em: fev. 2021.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

OCKELFORD, Adam. Shape in music notation: exploring the cross-modal representation of sound in the visual domain using zygonic theory. In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 129-164.

OLIVEIRA, Reinaldo Marques de. **A conclusão cromática em obras de Arnold Schoenberg e Claudio Santoro**. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-19112010-115821/pt-br.php>. Acesso em: mar. 2021.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à música de nosso tempo**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PEREIRA, Antônio Carlos de Mello. **Concerto para viola de Claudio Santoro**: edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PEREIRA, Jessé M. **O concerto para viola e orquestra de Marco Padilha**: estudo técnico-interpretativo. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

PIERMARTIRI, Leonardo; IUDICE, Henrique Tomás. Centenário de Karen Tuttle: a decodificação e o ensino de uma performance natural, unindo os elementos corpóreos, musicais e emocionais. **OPUS**, v. 26 n. 3, p. 1-22, set./dez. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2603>. Acesso em: ago. 2021.

PRIOR, Helen M. Shape as understood by performing musicians. In: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 216-241.

RANDEL, Don Michael (ed.). **The new Harvard dictionary of music**. 3. ed. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

RINK, John (ed.). **The practice of performance**: studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

RINK, John (ed.). **Musical performance**: a guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROTHSTEIN, William. Analysis and the act of performance. *In*: RINK, John (ed.). **The practice of performance: studies in musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 217-240.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. **Canções de amor de Claudio Santoro: análise e contextualização da obra**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-17022011-150026/pt-br.php>. Acesso em: nov. 2021.

SANTORO, Claudio. **Correspondência**. Destinatário: Jeanette Alimonda. Brasília, 19 nov. 1988.

SHAHEED, Farida. El derecho a la libertad de expresión y creación artísticas. *In*: **Consejo de Derechos Humanos de las Naciones Unidas**. Informe de la Relatora Especial sobre los derechos culturales, Farida Shaheed. A/HRC/23/34. 2013. Disponível em: <https://undocs.org/es/A/HRC/23/34>. Acesso em: set. 2021.

SHOVE, Patrick; REPP, Bruno H. Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives. *In*: RINK, John (ed.). **The practice of performance: studies in musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 55-83.

SIMÕES, Claudia Maria Villar Caldeira. **Abertura Rondônia e Outros Afluentes da Sinfonia Amazonas** – uma proposta de ferramenta gráfica para auxílio analítico e composicional desenvolvida a partir do estudo da trilogia sinfônica de Claudio Santoro (Sinfonias 9, 10, e 11). 2009. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/claudia-simoes>. Acesso em: maio 2021

SOUZA, Iracele Aparecida Vera Lívero de. de. **Santoro: uma história em miniaturas: estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para piano de Cláudio Santoro**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes-Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos quartetos de cordas de Cláudio Santoro. **Revista Brasileira de Música** – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 329-350, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29239>. Acesso em: mar. 2021.

SPITZER, Michael. Affective shapes and shapings of affect in Bach's sonata for unaccompanied violin N° 1 in G minor (BWV 1001). *In*: LEECH-WILKINSON, Daniel; PRIOR, Helen M. (ed.). **Music and shape**. New York, NY: Oxford University Press, 2017. p. 96-126.

TARUSKIN, Richard. **Text and act: essays on music and performance**. Oxford: Oxford University Press, 1995.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2000.

TREITLER, Leo. The historiography of music: issues of past and present. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). **Rethinking Music**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press. 2001. p. 356-377.

VIEIRA, Alice Martins Belém. **Diálogos de Claudio Santoro com a produção musical contemporânea**: um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-22082013-144956/pt-br.php>. Acesso em: nov. 2021

WARREN, Jeff. **Music and ethical responsibility**. Oxford: Oxford Press, 2014.

ZHDANOV, Andrei. **Escritos**. São Paulo: Edições Nova Cultura, 2015.

DOCUMENTOS DO ACERVO CLAUDIO SANTORO (ACS)

Artigos:

Artigo de Dr. Dénes Bartha: *L'influence de la musique populaire sur la musique*, 1948.

Artigo de Zofia Lissa: *Les fonctions sociales de la musique artistique et populaire*, 1948.

Artigo de Santoro: *Problema da música brasileira em face das resoluções e apelo do congresso de compositores de Praga*, escrito em Paris, em junho de 1948.

Artigo de Santoro: *Em torno da carta de Camargo Guarnieri*, 1950.

Correspondências:

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 07 de fevereiro de 1947.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 08 de fevereiro de 1947.

Carta de Santoro para Koellreutter: escrita no Rio de Janeiro, em 14 de fevereiro de 1947.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 16 de fevereiro de 1947.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 25 de fevereiro de 1948.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 13 de abril de 1948.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 10 de julho de 1948.

Carta de Koellreutter para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 12 de julho de 1948.

Carta de Santoro para Louis Sagner: escrita no Rio de Janeiro, em 21 de dezembro de 1948.

Carta de Vasco Mariz para Santoro: escrita em Porto – Portugal, em 14 de março de 1949.

Carta de Santoro para Louis Sagner: escrita na Fazenda Rio do Braço, em 30 de maio de 1949.

Carta de Santoro para Louis Sagner: escrita no Rio de Janeiro, em 1 de dezembro de 1949.

Carta de Eunice Catunda para Santoro: “Problemas musicais contemporâneos”, escrita em São Paulo, em abril de 1950.

Carta de Guerra-Peixe para Santoro: escrita em Recife, em 28 de julho de 1952.

Carta de Santoro para Louis Sagner: escrita em São Paulo, em 3 de março de 1954.

Carta de Bruno Kieffer para Santoro: escrita em Porto Alegre, em 6 de outubro de 1962.

Carta de Mignone para Santoro: escrita no Rio de Janeiro, em 1968.

Discurso:

Palavras pronunciadas por H. J. Koellreutter, por ocasião das audições anuais dos seus cursos de harmonia, contraponto, fuga e composição: 18 e 20 de dezembro de 1946.

Entrevistas:

Entrevista com Santoro (transcrição), para a revista *Pasquim*, realizada em outubro de 1976, por Wambier, Marco Antônio e Poerner.

Entrevista escrita para o *Suplemento Especial sobre o Brasil*, do jornal *Die Welt*, realizada em março de 1977.