

## AS FASES ESTILÍSTICAS NA OBRA MUSICAL DE CLÁUDIO SANTORO

PATRÍCIA CRISTINA PEROTE DO NASCIMENTO<sup>1</sup>; CRISTINE BELLO GUSE<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Pelotas – patriciaperote@gmail.com

<sup>2</sup>Universidade Federal de Pelotas – tinebelgus@yahoo.com.br

### 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho traz resultados parciais de uma das ações do projeto de pesquisa *Performance do Repertório Vocal* da área Artes (sub-área – Canto) da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), na qual o relatório final se encontra ainda em fase de elaboração. Esta ação se dedica ao estudo das treze canções de Cláudio Santoro (1919-1989) realizadas em parceria com o poeta Vinícius de Moraes (1913-1980). Todavia, o presente trabalho tem por objetivo apresentar as fases estilísticas da obra deste compositor, comentando sobre fatos históricos relevantes e identificando a qual fase estas canções pertencem.

Cláudio Franco de Sá Santoro nasceu em 1919, em Manaus, Amazonas. Estudou violino no Conservatório de Música do Distrito Federal no Rio de Janeiro, formando-se aos 17 anos, e tornando-se professor da mesma instituição. Por volta de 1938, iniciou seus trabalhos como compositor (MENDES, 2007a, p. 1; PERPÉTUO, 2006, p. 116). Em 1946, recebeu uma bolsa de estudos para Fundação Guggenheim de Nova York, porém, devido ao seu vínculo com o partido comunista, teve o visto americano negado. No ano seguinte, conseguiu bolsa para estudar composição e regência no Conservatório de Paris com Nadia Boulanger e Eugène Bigot (NEVES, 2008, p. 153; PERPÉTUO, 2006, p.117). Santoro compôs uma vasta obra musical entre canções, sinfonias, coros, música eletroacústica e uma ópera, obtendo grande reconhecimento no Brasil e exterior. Após sua morte, foi homenageado ao nomear o Auditório de Campos do Jordão/SP e o Teatro Nacional de Brasília/DF; neste último dirigiu e fundou sua orquestra.<sup>1</sup> Santoro morreu de um infarto fulminante, no dia 27 de março de 1989, aos 69 anos, no palco deste teatro, durante o primeiro ensaio da temporada da orquestra <sup>2</sup> (FRESCA, 2019, p. 318).

### 2. METODOLOGIA

Esta pesquisa foi realizada através de revisão de literatura, apresentando aqui uma breve exposição do atual entendimento acerca do tema. PERPÉTUO (2006) traz o percurso profissional de Santoro e a importância de sua obra. NEVES (2008) faz uma análise densa da história da música moderna no Brasil, passando por momentos de destaque pela produção de Santoro. EGG (2005) traz a relação de Santoro com o grupo Música Viva de Koellreutter e o movimento do Nacionalismo; e HARTMANN (2010) aborda a sua influência sofrida pela política soviética do Zdhanovismo. DE PAULA e FIORINI (2019) discutem as ideias estéticas musicais do realismo socialista

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre estes teatros ver sítio: <<http://www.cultura.df.gov.br/teatro-nacional-claudio-santoro/>>; <<https://www.museufelicialeirner.org.br/>>. Acesso em 9 de set. 2020.

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre o compositor, ver sítio oficial organizado por Alessandro Santoro, seu filho, no qual consta sua biografia detalhada e catálogo completo de suas obras. Disponível em: <<http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/index.html>>. Acesso em 9 de set. 2020

e a contribuição de Santoro no estabelecimento destas ideias no contexto brasileiro. MENDES (2007a, 2007b, 2009) apresenta vários estudos sobre Santoro. Neles o autor faz uma análise das obras da primeira fase, demonstrando a forma como Santoro adaptava os preceitos dodecafônicos às suas próprias necessidades estéticas; as principais características estilísticas, estruturais e ideológicas das obras do período Nacionalista; e uma demonstração detalhada das variedades de estilos presentes no conjunto de suas obras. FRESCA (2019) demonstra a trajetória estilística do compositor a partir de suas canções.

### 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

FRESCA (2019), NEVES (2008) e PERPÉTUO (2006) comentam sobre as fases estilísticas de Santoro, mas sem delimitá-las de forma estrita. Já Mendes (2009, p. 1), afirma que o próprio compositor teria dividido sua obra em quatro fases, considerando haver um período de transição entre a fase dodecafônica e a nacionalista. São elas:

**Dodecafonismo<sup>3</sup> e o Grupo Música Viva (1939 a 1946):** Nos anos de 1940 e 1941, Santoro tem aulas de composição, estética e contraponto com Hans-Joaquim Koellreutter<sup>4</sup> (MENDES, 2007a, p. 2; FRESCA, 2019, p. 310), fundador no Rio de Janeiro, em 1939, do grupo Música Viva, tendo Santoro como um de seus integrantes (EGG, 2005, p. 60). Segundo EGG (2005, p. 69), o grupo não era anti-nacionalista, mas propunha um novo nacionalismo de vanguarda e uma proposta de reelaboração das técnicas compostionais. Segundo MENDES (2007a, p. 11), Santoro nunca foi um dodecafônico ortodoxo, utilizava-se dos postulados da música dodecafônica dentro de várias nuances. Conforme EGG (2005, p. 64-69), dentro do grupo, Santoro defendia a criação de uma escola de composição nacional, afirmado a necessidade de um estudo científico do folclore para então mesclar elementos compostionais da música contemporânea.

Suas primeiras canções datam dessa época, e se enquadram no estilo dodecafônico, como exemplo o ciclo *A menina boba*, composto a partir de poemas de Oneyda Alvarenga (FRESCA, 2019).

**Transição (1946 a 1948):** Período breve de transição entre estilos, apontado por MENDES (2009, p. 69), em que Santoro trabalhou em uma simplificação estilística, se aproximando gradativamente de práticas compostionais mais ligadas à tradição, sem necessariamente abandonar por completo a técnica dodecafônica. Nesta pesquisa realizada, não foram encontrados exemplos de canções representativas desta fase.

**Nacionalismo e o Congresso de Praga (1949 a 1960):** A obra vocal desta fase foi marcada pela temática amorosa e, um pouco menos frequente, pela temática

<sup>3</sup> “O dodecafônico (do grego dodeka: 'doze' e fonos: 'som') é um sistema de organização de alturas musicais criado na década de 1920 por Arnold Schoenberg, no qual as 12 notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, sendo sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica. As notas são organizadas em grupos denominados séries. Todo o material de alturas utilizado, tanto melódico quanto harmônico, deve ser originado com base na série”. Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Dodecafônico>>. Acesso em 9 de set. 2020.

<sup>4</sup> Flautista alemão naturalizado brasileiro o qual chegou ao Brasil em 1937, fugindo do nazismo na Europa. Na Alemanha e na Suíça teve grande contato com movimentos de vanguarda e procurou fazer no Brasil uma agitação cultural semelhante (EGG, 2005, p. 60).

política. Sua participação no II Congresso Internacional dos Compositores Progressistas de Praga, em 1948, foi marco fundamental para a sua mudança de estilo (FRESCA, 2019, p. 311). A proposta principal do congresso foi a substituição do atonalismo por uma arte que pudesse ser compreendida pelo povo e trabalhar pela educação musical das massas (MENDES, 2007b, p. 130; NEVES, 2008, p. 183). Santoro aceitou a missão de colocar em prática no Brasil as ideias do congresso e do Manifesto de Praga (HARTMANN, 2010, p. 464). Essa nova postura ideológica gerou sua ruptura com o grupo Música Viva, uma vez que as desavenças com Koellreuter não teriam sido ocasionada unicamente pelos fatores estéticos que envolviam a composição de suas obras, mas principalmente por uma oposição de princípios (HARTMANN, 2010, p. 463-465; NEVES, 2008, p. 182).

Entre as canções deste período destacam-se *Não te digo adeus*, composta em 1947 e considerada a primeira canção desta fase nacionalista; mais adiante, tem-se *Canção da fuga impossível*, *Irremediável canção*, *Levavas a madrugada*, *Meu destino* e *A uma mulher*. Em 1957, em Paris, Santoro inicia sua parceria com o poeta Vinícius de Moraes compondo uma série de dez canções intitulada *Canções de Amor*, e mais *Três Canções Populares* (FRESCA, 2019, p. 311-313).

**Retorno ao serialismo e maturidade (1961 a 1989):** Em 1960, Santoro passa uma temporada em Berlim pesquisando sobre música eletroacústica. Como resultado, compôs o *Ciclo Brecht*, com cinco canções, duas para voz e piano e três para voz acompanhada por fita magnética (FRESCA, 2019, p. 316-317). Todo o conjunto das obras da quarta fase possui uma estética madura na área do pós-tonalismo, bem como a mistura de diferentes estéticas utilizadas por ele durante a vida, inclusive as que ele considerava antagônicas (FRESCA, 2019, p. 317-318; MENDES, 2009, p. 213). Segundo MENDES (2009) a quarta fase estilística de Santoro esteve dividida em três períodos: a) *Retorno ao serialismo (1961-1966)*: caracterizada pelo desinteresse na música nacionalista e por uma retomada dos ideais anteriores, semelhantes à estética do grupo Música Viva, com a incorporação de diferentes recursos compostoriais e a elaboração de obras eletroacústicas (MENDES, 2009, p. 141-142; p. 272). b) *Avant-garde ou Vanguarda (1966-1977)*: caracterizada por experimentações com novas possibilidades de organização sonora e produções envolvendo meio eletroacústico (MENDES, 2009, p. 169). c) *Maturidade (1978-1989)*: Caracterizada por um ecletismo. Em relação a obra vocal desta fase, compôs cerca de 20 canções para voz e piano, o hino oficial do estado do Amazonas e a ópera *Alma* (FRESCA, 2019, p. 316-317; MENDES, 2009, p. 273-274).

#### 4. CONCLUSÕES

As fases estilísticas de Santoro perpassam por momentos importantes da história da música contemporânea brasileira. A identificação, o estudo aprofundado e a análise das características musicais de cada período de produção deste compositor, bem como das circunstâncias que os envolvem, auxiliam em uma maior compreensão do desenvolvimento da música nacional. O conhecimento da obra de Santoro nos leva a reconhecer a importância do estudo e prática do repertório brasileiro, abrindo espaço para oportunidade de sua reprodução e consequente valorização. Ademais, este conhecimento permite a realização de performances conscientes do significado histórico, político e ideológico envolvido em cada peça interpretada.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EGG, André. O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., Curitiba, 2005. **Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte**. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005, p. 60 - 70.

FRESCA, Camila. A trajetória de Cláudio Santoro a partir de suas canções. **Revista Música**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 309-318, 2019.

HARTMANN, Ernesto. Cláudio Santoro e o II Congresso de Compositores Progressistas de Praga. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 1., Rio de Janeiro, 2010. **Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010, p. 460-468.

MENDES, Sérgio Nogueira. Cláudio Santoro: Serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17, São Paulo, 2007. **Anais do XVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. São Paulo: UNESP, 2007a.

\_\_\_\_\_. O período Nacionalista de Cláudio Santoro: Estilo e Estrutura (1949-1960). **ICTUS Music Journal**, Salvador, v. 8, n. 2 , p.129-148, 2007b.

\_\_\_\_\_. **O Percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final**. 2009. 295f. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

DE PAULA, Paulo Roberto Machado; FIORINI, Carlos Fernando. Cláudio Santoro e a introdução da estética do realismo socialista em música no Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 29, Pelotas, 2019. **Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**. Pelotas: UFPEL, 2019, p. 1-8.

PERPÉTUO, Irineo Franco. Cláudio Santoro: Uma trajetória. **Música Erudita Brasileira: Textos do Brasil**. Brasília, n. 12, p. 114-119, 2006.