

**Arte e Dialogismo: uma Leitura Crítica Bakhtiniana sobre o Período Nacionalista de Cláudio Santoro**

Art and Dialogism: A Bakhtinian Critical Reading of Cláudio Santoro’s Nationalist Period

**Andressa Zoi Nathanailidis**

Titulação/Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail de contato

<https://orcid.org/0000-0002-6264-2362>

**Fabrício Moreira**

Titulação/Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail de contato

<https://orcid.org/0000-0003-1124-859X>

**Resumo**: O artigo busca compreender a trajetória e a poética de Cláudio Santoro a partir dos preceitos elencados por Mikhail Bakhtin, acerca da arte. Avalia a influência do envolvimento político do compositor sobre seu fazer artístico, durante o período nacionalista de sua obra. Adotam-se como bases metodológicas específicas ensaios de Bakhtin, além de pesquisas de autoria diversa, a exemplo de Formentão (2010), Salgado (2010), Amadio (2015), etc.

**Palavras-chave**: Cláudio Santoro; arte; dialogismo; Bakhtin; fase nacionalista.

**Abstract**: The article seeks to understand the trajectory and poetics of Cláudio Santoro from the precepts listed by Mikhail Bakhtin, about art. It evaluates the influence of the composer’s political involvement on his artistic making, during the nationalist period of his work. We adopt as specific methodological bases essays of Bakhtin, in addition to researches of different authorship, such as Formentão (2010), Salgado (2010), Amadio (2015), etc.

**Keywords**: Cláudio Santoro; art; dialogism; Bakhtin; nationalist phase.

Artigo Original

Recebido em: XX/XX/XXXX

Aceito em: XX/XX/XXXX

Forma

Descrição gerada automaticamente

Este trabalho está licenciado sob uma licença

[Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://na01.safelinks.protection.outlook.com/?url=https%3A%2F%2Fcreativecommons.org%2Flicenses%2Fby%2F4.0%2F&data=05%7C02%7C%7C4ec928c1b06d4265a85808dc67f198b4%7C84df9e7fe9f640afb435aaaaaaaaaaaa%7C1%7C0%7C638499534568161065%7CUnknown%7CTWFpbGZsb3d8eyJWIjoiMC4wLjAwMDAiLCJQIjoiV2luMzIiLCJBTiI6Ik1haWwiLCJXVCI6Mn0%3D%7C0%7C%7C%7C&sdata=5oQQ%2BITIINmL7zcxrAZs9C2ZGkrRoWeVPatI8Jyj0wE%3D&reserved=0)

1 Introdução

O presente artigo tem como escopo compreender a trajetória e a poética de Cláudio Santoro (1919-1989), a partir da interpretação teórica dos preceitos acerca da Arte e do papel do artista em sociedade, elencados pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Busca, sobremaneira, avaliar a influência do envolvimento político do compositor sobre seu fazer artístico, durante o período nacionalista de suas composições, época na qual Santoro mostrou-se adepto do comunismo. Considerando a dimensão artística de Santoro, que deixou uma vasta contribuição ao universo da música erudita, atuando como músico, professor e pioneiro na fundação de orquestras, bem como a escassez de investigações que correlacionam a obra deste artista à filosofia bakhtiniana, tomamos a iniciativa de desenvolver o presente texto.

Buscando compreender como o contexto político da vida de Cláudio Santoro atravessou sua produção, numa época em que optou por se envolver com o partido Comunista, recorremos ao pensamento do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (1895-1975) acerca, sobretudo, do dialogismo e da arte.

Bakhtin e seu círculo compreendem a linguagem como um instrumento aberto e interativo, constitutivo e ao mesmo tempo constituinte dos homens. Nela moram ideologias e expressões oriundas do jogo de forças sociais. A linguagem, para Bakhtin é, por natureza, dialógica.

Temática central no pensamento bakhtiniano, o dialogismo implica na compreensão das “relações discursivas (estabelecidas entre homem-mundo, homem-natureza e sujeito-objeto do conhecimento) entre discursos que interagem na comunicação e, nessa interação, produzem o processo de significação” (Formentão, 2010, p. 3).

Nesse sentido, afirma o filósofo:

As relações dialógicas são extralinguísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística etc.), está impregnada de relações dialógicas (Bakhtin, 2005, p. 183).

Considerando a música como um objeto dotado de uma semântica própria, nos termos de Natiez (2005) e Lúcia Santaella (2005) e sabendo que esta é uma arte que sempre esteve presente na trajetória de Cláudio Santoro, contribuindo na formação integral deste compositor, buscamos compreender como se deu o dialogismo em seu período nacionalista e, de que forma, seu envolvimento com a política tornou sua música uma ferramenta mediadora, impregnada do campo ideológico comunista, com cujos princípios coadunava.

Considerando refletir acerca da presença do dialogismo na obra artística nacionalista de Claudio Santoro, portanto, desenvolvemos nossa argumentação. Nesse sentido, o presente artigo foi dividido nas seguintes seções: 1- Sobre arte, dialogismo: o pensamento de Mikhail Bakhtin, 2- Cláudio Santoro: aspectos biográficos; 3- Fase nacionalista de Santoro; 4- Considerações Finais.

Na próxima seção apresentamos as reflexões de Bakhtin sobre a arte, em seu aspecto dialógico.

2 Sobre arte, dialogismo: o pensamento de Mikhail Bakhtin

Mikhail Bakhtin e seu círculo compreendem a manifestações da linguagem- verbal ou não verbal- como enunciados organizados que remetem às atividades e interações humanas. Recorremos a esta base teórica, portanto, a fim de estabelecer reflexões acerca da fase nacionalista de Cláudio Santoro, profundamente marcada, como veremos, por um viés de engajamento político e social. De acordo com Bakhtin, a linguagem não se constitui, apenas, em um mero instrumento de comunicação, mas num espaço de interatividade e construção de sentidos. A obra de arte, nesse aspecto, figura como elo na comunicação discursiva, réplica de um diálogo, relacionada a outras obras- enunciados com os quais interage e responde (Bakhtin, 2006).

Em *Arte e Responsabilidade* (2011), ensaio escrito em 1919 e publicado pela primeira vez no boletim do Sindicato dos Trabalhadores de Arte de Nevel (Rússia), Bakhtin discorre acerca da cultura humana e do significado emergente da criação artística. De acordo com o filósofo, a cultura é estruturada em três pilares: ciência, arte e vida. Apesar disso, a experiência humana, nesse sentido, muitas vezes ocorre de maneira fragmentada. Em relação à arte, especificamente, Bakhtin defende que, quando desvinculada de um senso de responsabilidade social, esta torna-se uma arte patética e insuficiente. Na opinião do filósofo, esta arte mecânica, desvinculada de propósitos sociais, ao invés de tratar e responder às questões da vida, passa a ser presunçosa, com elementos que se unem por relações externas. Para ele, a verdadeira arte articula a experiência humana, singular, individual, com o conhecimento e a criatividade, estabelecendo, assim, um sentido profundo e interior. Embora arte e vida integrem esferas diferentes, devem se constituir, para o homem, em um sentido único que parte da unidade da responsabilidade. Nas palavras do autor, tem-se que:

Quando o homem está na arte não está na vida e vice-versa. Entre eles, não há unidade e interpenetração do interno na unidade do indivíduo. O que garante o nexo interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. No entanto, a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. (Bakhtin, 2011, p. XXXIII)

Bakhtin identifica que arte e vida são instâncias interligadas e que, mutuamente, se exigem. Este pensamento se aprofunda no ensaio “Para uma filosofia do ato responsável”, quando o filósofo imerge nessa noção de “postupok[[1]](#footnote-1)”, no sentido de uma tomada de posição, ou de uma responsabilidade assumida pelo indivíduo, em sua singularidade, diante do mundo. Neste ensaio, Bakhtin busca se aprofundar na relação arte-vida, desvelando a inerente responsabilidade do artista, perante sua obra. Ao romper o ideário dual e separatista entre a vivência cotidiana e a experiência estética, desenvolve um olhar sobre a arte que reflete seu aspecto humano e social. A arte, assim, não é para o filósofo um objeto isolado, mas um instrumento de diálogo e transformação. Ela nasce da interação do artista com o mundo, refletindo suas ideologias, experiências, valores e expectativas- não apenas suas, mas de todo um grupo, com o qual compartilha valores e significados.

Somente o evento singular do existir no seu efetuar-se pode constituir esta unidade única; tudo o que é teórico ou estético deve ser determinado como momento de evento singular do existir, embora não mais, é claro, em termos teóricos e estéticos. O ato deve encontrar um único plano unitário para refletir-se em ambas as direções, no seu sentido e em seu existir; deve encontrar a unidade de uma responsabilidade bidirecional, seja em relação ao seu conteúdo (responsabilidade especial), seja em relação ao seu existir (responsabilidade moral), de modo que a responsabilidade especial deve ser um momento incorporado de uma única e unitária responsabilidade moral. Somente assim se pode superar a perniciosa separação e a mútua impenetrabilidade entre cultura e vida. (Bakhtin, 2010, p. 43-44).

Ao compreender a arte como linguagem, Bakhtin sustenta ser necessária uma tomada ideológica de posição, sendo impossível que o artista permaneça neutro. Tal argumentação é retomada no ensaio O “autor e o heroi”, no qual Bakhtin afirma que o artista deve assumir uma visão exotópica perante a vida, deve estar à margem de si mesmo, para compreensão do outro e de si próprio. Sob “o outro” pratica a empatia e uma espécie de excedente de visão. Desvela “o outro” e fornece a ele um ambiente conclusivo, constituído por seus saberes, valores e sentimentos. Conforme explica Bakhtin:

O artista é precisamente aquele que sabe situar sua atividade fora da vida cotidiana, aquele que não se limita a participar da vida (prática, social, política, moral, religiosa) e a compreendê-la apenas do seu interior, mas aquele que também a ama do exterior – no ponto em que ela não existe para si mesma, em que está voltada para fora e requer uma atividade situada fora de si mesma e do sentido. A divindade do artista reside em sua participação na exotopia suprema. Mas essa exotopia aos outros e ao seu mundo não é, claro, senão uma maneira específica e fundamentada de participar do acontecimento existencial. Encontrar o meio de aproximar-se da vida pelo lado de fora, é esta a tarefa do artista. É assim que o artista e a arte em geral criam uma visão do mundo absolutamente nova, uma imagem do mundo, uma realidade da carne mortal do mundo que nenhuma outra atividade criadora poderia produzir. E essa determinação exterior (interiormente exterior) do mundo, que encontra sua mais alta expressão e validação na arte, acompanha sempre nossa visão emocional do mundo e da vida (Bakhtin, 2006**,** p. 205).

Buscando compreender, na prática, como ocorre o exercício dialógico por parte de um intelectual-artista, apresentamos na próxima seção aspectos acerca da trajetória de Cláudio Santoro, músico e compositor brasileiro. Concentraremos nossa argumentação, sobremaneira, na terceira fase composicional de Santoro, a fase nacionalista, buscando compreender como se deu a postura do artista frente às ideologias vigentes em seu tempo e como essa postura, de alguma forma, reverberou dialogicamente em sua arte.

3 Cláudio Santoro: aspectos biográficos

Cláudio Franco Sá Santoro nasceu em Manaus no dia 23 de novembro de 1919, sendo o filho mais velho de uma família de doze irmãos. Seu pai, Michelangelo Giotto Santoro, era um militar italiano natural de Nápoles, enquanto sua mãe, Cecília Autran Franco de Sá, brasileira, tocava piano e dava aula de pintura. Conforme relata Souza (2003), Santoro iniciou seus estudos musicais com sua tia Iracema Franco de Sá e com o violinista chileno Avelino Telmo, que havia se estabelecido em Manaus. Ainda na adolescência, após algumas apresentações em sua cidade natal, passou a atrair a atenção de personalidades do meio artístico, que o encaminharam para o Rio de Janeiro, onde iniciou seus estudos de violino sob a orientação de Edgardo Guerra (1886-1952). Suas primeiras composições datam dessa época, quando tinha apenas 17 anos.

Após concluir a graduação em violino, pelo Conservatório de Música do Distrito Federal, Santoro foi convidado a lecionar nessa instituição, onde ocupou as cátedras de Violino e Harmonia. Em 1941, casou-se com a violinista Maria Carlota Braga (1918-2014), mas, diante das dificuldades financeiras enfrentadas devido à modesta remuneração como professor, decidiu abandonar seu cargo acadêmico. Nesse período, passou a integrar diversas orquestras, como a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra da Rádio Nacional, além de desenvolver atividades paralelas como compositor e instrumentista (Buscacio; Buarque, 2017). Foi também nesse período que entrou em contato com a música popular, participando ativamente da cena musical noturna, especialmente em cassinos (Amadio, 2015b). Entre 1940 e 1941, estudou com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2015), com quem se aprofundou na técnica dodecafônica. Esse período, de acordo com diversos autores (De Sousa,2023**;** Souza, 2003; Salgado, 2010), marca a primeira fase composicional de Santoro, Serial Dodecafônica, que se estende até 1946.

Em 1943, foi premiado no concurso da Orquestra Sinfônica Brasileira com sua peça sinfônica *Impressões de uma usina de aço*. Durante este período, tornou-se um dos membros mais importantes do grupo Música Viva, participando de turnês e recebendo várias distinções.

No ano de 1944, Santoro decide se filiar ao partido comunista. Gisèle Santoro, viúva do compositor, afirmou em entrevista que “toda ligação do Cláudio com o partido era uma coisa completamente humanitária. Ele [Cláudio] achava que isso ia mudar a situação das pessoas, dos que não tinham vez na vida”[[2]](#footnote-2).

Em meados de 1946, os efeitos do anticomunismo passam a afetar o compositor. Santoro estava prestes a embarcar para os Estados Unidos, onde seria bolsista da Fundação Guggenheim, porém, teve seu visto negado, pelo fato de manter ligações com o partido comunista: “No dia em que fui buscar o visto para a América, me perguntaram se eu era do Partido Comunista (...) confirmei; o Partido era legal e não tinha por que negar. (...) me fizeram uma série de perguntas capciosas e me disseram que eu não estava em condições de receber o visto para os Estados Unidos””[[3]](#footnote-3).

Após a negativa, Cláudio Santoro obtém uma bolsa de estudos do governo francês para estudar composição com Nadia Boulanger (1887-1979) e regência com Eugène Bigot (1888-1965), em Paris. Em depoimento do próprio compositor, nota-se tal relato: “eu fui para Paris, onde estavam todos os comunistas, como Jorge Amado (1912-2001), Ana Estela, o partido já estava na ilegalidade. Tínhamos reuniões para discutir os problemas, para ajudar o partido no Brasil etc.”[[4]](#footnote-4)

Em 1948, Santoro representou o Brasil no Congresso de Compositores em Praga, na então Tchecoslováquia, organizado pelo Sindicato dos compositores locais. Ao participar desse evento, Cláudio Santoro mostrou-se muito influenciado pelo ideário do Realismo Socialista. As orientações fornecidas durante o Congresso, em Praga, consistiam no favorecimento da música vocal em relação à instrumental; da música programática, ao invés da música absoluta; em não se utilizar técnicas composicionais modernas, que desfavorecessem ouvintes leigos; o uso livre do folclore e a observação dos grandes compositores russos do século XIX, que teriam de ser vistos como modelos (Taruskin *apud* Cevallos, 2019, p. 287). Assim, portanto, as músicas deveriam ser melodiosas, acessíveis, tradicionais do ponto de vista estilístico, otimistas e ter inspiração folclórica.

Acerca da participação de Santoro nesse evento, Maria Carlota Braga Santoro, afirmou em entrevista:

(...) em 1948, houve um informe do partido comunista condenando o dodecafonismo porque afastava o público da música. Uma coisa dura, né. Então, lá ele ouviu toda aquela gente, metendo o pau no dodecafonismo. Ele começou a escrever então coisas brasileiras… sabe? Em obediência ao partido. É verdade… ele foi… as ideias políticas prevaleceram. Ele ficou escrevendo… disciplinado…Praga foi decisivo para a mudança. Ele mudou muitas vezes. Foi Praga, ele começou a escrever dentro da tonalidade, porque ele era obediente ao partido (Amadio, 2015a).

Considerando o poder simbólico- afetivo da música na construção identitária e seu destaque como elemento gerador de debates em períodos nos quais vigoram transformações sócio-culturais(Meihie, 2011), é possível inferir, após o depoimento de Maria Carlota Braga Santoro, que a música se tornou um objeto de mediação nesta fase nacionalista do compositor, quando este, por meio do seu fazer artístico e devoção ao partido comunista, buscou novas formas de se expressar junto ao público, visando a aceitabilidade maior de sua comunicação artística e difusão dos preceitos ideológicos comunistas, nos quais acreditava, depositando no engajamento de sua obra a crença de que esta atuaria como vetor político-transformador.

Desta forma, ao pensar a música de Santoro, percebemos o olhar exotópico do compositor em relação ao meio, respondendo às dinâmicas sociais e propondo caminhos a partir do fazer artístico. De acordo com Ernesto Hartmann (2010)**,** no artigo “Cláudio Santoro: Segundo Congresso de Compositores Progressistas de Praga (2010)”, a participação de Santoro nesse congresso foi intensa. O compositor concordava inteiramente com as propostas políticas. Estava disposto a alterar sua postura e a flexibilizar sua concepção estética, alinhando-se com as resoluções ali tomadas. Segundo Hartmann (2010), Santoro apesar de nunca antes ter se interessado pelo estudo da música brasileira, agora estava. Hartmann (2010) transcreve um trecho de uma correspondência enviada por Cláudio Santoro a Curt Lange (1903-1997), em setembro de 1948, quando retornou ao Brasil. Nele, o compositor revela planos futuros, em relação à música brasileira:

um deles é ver se fico uns dois anos no norte, isto é, Recife, por exemplo, a fim de estudar seriamente o nosso folclore e formar uma série de estudos profundos sobre a origem modal da nossa música, quais as leis que inconscientemente a regem, colher tudo o que puder para ver se organizo um livro sobre as bases da construção da nossa música, como formação melódica e daí partir para um possível livro sobre contraponto e harmonia (Santoro *apud* Hartmann, 2010).

Os projetos de Santoro referentes ao estudo e à pesquisa sobre a Música Brasileira, nunca se concretizaram, devido, sobretudo, às suas posições políticas que divergiam das forças políticas hegemônicas vigentes no Brasil de então. Recebeu a promessa de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), de assumir a Orquestra Sinfônica Brasileira e tomar posse como professor no Conservatório Brasileiro, no entanto, não obteve êxito. Enfrentou diversas dificuldades financeiras, o que o levou a se mudar para o interior, na Serra da Mantiqueira, em 1949 (Hartmann, 2010).

Em 1950, voltou ao Rio de Janeiro e, durante a década de 1950, viveu um período de intensa produção artística, recebendo prêmios nacionais e internacionais, participando de eventos como o Concurso Internacional Chopin (Polônia) e se dedicando a produções audiovisuais. Foi também nessa década que iniciou sua carreira como regente, fundou e assumiu a Orquestra de Câmara da Rádio MEC e realizou turnês em países como Tchecoslováquia, Polônia e URSS, com o auxílio das Repúblicas Socialistas.

Por volta de 1960, Santoro abandonou o estilo nacionalista, o que caracterizou a quarta fase de sua obra. Optou por retomar a técnica dodecafônica e, nesse mesmo ano, sua Sétima Sinfonia foi premiada no concurso do Ministério da Educação e Cultura (MEC), em comemoração à inauguração de Brasília. Em seguida, foi coordenador do Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB), onde permaneceu por quatro anos, e passou a ser conselheiro do Centro de Informação e Divulgação de Músicas Latino-Americanas, no Instituto de Música Comparada de Berlim Ocidental.

Em 1970, lecionou regência na Escola Superior de Música de Heidelberg e, em Mannheim, iniciou uma pesquisa sobre música eletrônica associada à pintura, criando "quadros aleatórios" compostos por partes auditivas gravadas em fita magnética e componentes visuais também de sua autoria. Santoro permaneceu na Alemanha até 1978, quando retornou ao Brasil. De volta à UnB, assumiu a chefia do Departamento de Artes e fundou a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília. Faleceu em 1989, no palco desse mesmo teatro, durante um ensaio do Segundo Concerto para Piano de Brahms (1833-1897).

Ao longo de sua carreira, Santoro recebeu diversos prêmios, como o Prêmio Shell de Música (1985), o Golfinho de Ouro (1978) e o Prêmio Internacional da Paz (1953). Entre suas obras mais notáveis, destacam-se: *Canção de Amor e Paz* (1950), *Hino Oficial do Estado do Amazonas* (1979) e *Bodas Sem Fígaro* (1976). Com um catálogo que abrange aproximadamente 500 composições, Santoro explorou uma vasta gama de estilos e gêneros, incluindo peças para teatro, trilhas sonoras para filmes, música eletroacústica, quartetos, quintetos, peças para piano solo e para canto e piano, consolidando-se como uma das figuras mais proeminentes da música brasileira do século XX.

O envolvimento com a política, segundo sua primeira esposa, Maria Carlota Braga Santoro, acabou por impedi-lo de ir além. Segundo ela[[5]](#footnote-5):

Deixou de ter cargos importantíssimos. Em São Paulo, aqui… sempre diziam: “não, ele é comunista, não pode, por causa das ideias”. Até em Paris.. O Luis Heitor Correia de Azevedo era da Unesco, da parte musical. Então ele admirava muito o Cláudio e ele deu o nome do Cláudio para ter um cargo importante na Unesco, sabe. Aí veio a ordem “ele é comunista, não pode”. Já estava certo. Fizeram uma reunião e tal… nós íamos ficar em Paris, íamos buscar as crianças. Por causa das relações dele com a esquerda francesa (...) Ele sofreu a beça politicamente e tal. O Vasco Mariz que era muito amigo dele, um dia escreveu pro Cláudio. “Cláudio, você larga essas bobagens de comunismo, porque eu posso até arranjar um lugar para você… dentro de uma embaixada, até na Tchecoslováquia, que você gosta tanto, mas larga o comunismo. (Amadio, 2015a)

Como percebemos, o período de envolvimento político com o partido comunista coincide com a fase nacionalista do compositor. Após o Congresso em Praga, Santoro parece ter sua consciência despertada, em relação ao papel da arte perante à vida, esse aspecto bidirecional do qual nos fala Bakhtin. As próximas seções buscam expor acerca do período nacionalista e da atuação de Santoro neste período.

4 O Nacionalismo no Brasil: breves considerações históricas

O nacionalismo no Brasil tem suas raízes no século XIX. O país, recém proclamado república, era regido por elites oligárquicas que almejavam a modernização e o apagamento de seu passado colonial. Sob premissas de um olhar “civilizatório”, as elites buscavam reformar hábitos e costumes no país, construindo uma imagem mais moderna, alinhada às conquistas e avanços do mundo exterior. Fazia parte desse projeto civilizatório, a ideia de estimular economicamente os estados à autogestão e a atrair investimentos do exterior (Busetto, 2003).

Nesse período, o Rio de Janeiro passou por uma reforma urbana que tinha como modelo-maior a Europa, Paris, especificamente. Cortiços foram destruídos e muitas famílias de trabalhadores passaram a viver distantes do centro. Foram construídos novos edifícios públicos, como a Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal (inspirado na Ópera de Paris), além de vários *boulevards*. “Essa ideia de civilização opunha-se a um passado colonial e imperial, cujo modelo fracassara e já não atendia aos anseios dessa elite, que o via como um anacronismo e um empecilho ao progresso nacional” (Busetto, 2003, p. 203). A classe política e a intelectualidade brasileira buscavam manter-se distantes de todo e qualquer resquício da monarquia, ansiando por novas simbologias nacionais.

Com o advento do século XX, no entanto, uma série de acontecimentos contribuiu para a transformação de tal ideário. Podemos citar, nesse sentido, a I Guerra Mundial, o surto industrial interno com a adoção de substituição de importações, o processo de urbanização e constituição de novas camadas sociais, a conturbada eleição de Epitácio Pessoa (1865-1942), a Semana de Arte Moderna, o surgimento do partido comunista e do movimento tenentista. Nesse contexto, de intensas transformações de ordem política e social, o país passou a voltar-se a si mesmo, foi necessário um ideário que desse conta de tais mudanças e esse ideário foi o nacionalismo. Assim como outras ideias exógenas, o nacionalismo foi um ideário que alçou peculiaridades no Brasil, ganhando força nos anos 20 do século passado, à medida que se tornava a principal corrente ideológica de diversos grupos políticos (Lima, 2008; Veloso, 1993).

4.1 A emergência do nacionalismo musical: Brasil e mundo

O nacionalismo musical, conforme explica Vasco Mariz (2000, p. 133), nasce como alternativa para os excessos da ópera italiana e para o romantismo que, em sua forma mais radical, se tornava excessivamente incômodo àqueles que não aceitavam a influência de Richard Wagner (1813-1883). Em muitos países, especialmente na Inglaterra, França, Estados Unidos, Rússia e no Leste Europeu, a ascendente hegemonia da música alemã era vista como uma ameaça ao desenvolvimento musical autêntico e criativo de cada nação. Nesse contexto, a busca por uma identidade musical independente tornou-se uma das expressões mais significativas do nacionalismo. Apesar disso, pontuam Grout e Palisca (1994, p. 666-667), essa busca por uma voz nacional muitas vezes era imbuída de contradições. Por um lado, havia a ânsia de conquistar reconhecimento internacional, imitando os compositores da tradição austro-germânica. Desse desejo, surgiam produtos exploráveis comercialmente, porém desprovidos de uma verdadeira identidade étnica. Por outro, inspirados no folclore nacional, compositores buscavam criar uma música com identidade própria, embora essa aproximação nem sempre fosse bem recebida pelo público tradicional, tampouco pela audiência europeia em geral. A tensão entre essas duas aspirações — imitar a Europa e afirmar a autenticidade de uma voz nacional—ilustra como o nacionalismo musical se configurou como uma resposta ao romantismo europeu, tentando conciliar o ideário da modernidade e a preservação da identidade cultural local.

A música nacionalista obtida por meio das raizes folclóricas e reconfigurada em composição erudita atinge o seu objetivo ao elevar-se de música nacional à música universal (Cherñavsky, 2008).

4.2 O Movimento modernista e o nacionalismo musical brasileiro

O surgimento do Movimento Modernista ocorreu a partir de uma necessidade intelectual de renovação estética nas artes. O Brasil atravessava o primeiro pós-guerra e, num cenário de intensas transformações, eclodiu a necessidade de uma auto-afirmação da cultura brasileira.

O clima do pós-Primeira Guerra Mundial, conforme ressalta Mônica Veloso no artigo “A Brasilidade Verde-amarela”, traz consigo uma profunda transformação no modo de se pensar o Brasil. A crise de valores que abalou a Europa reverberou fortemente no país, estimulando uma reflexão acerca do lugar do Brasil no cenário mundial. Os intelectuais brasileiros utilizam-se de metáforas organicistas, comparando a Europa, civilização” decadente” com o Brasil, “organismo saudável, jovem, em ascensão”. Os anos 20, conforme sublinha Rosaly Bispo, são marcados pela necessidade de afirmação identitária .

Os anos 20 foram um período de efervescência cultural e política, marcados pela necessidade de afirmação de uma identidade “nacional” (...) Não se tratava mais de privilegiar modelos importados e sim buscar as raízes da brasilidade e seus traços definidores, integrando-os num todo que pudesse constituir simbolicamente a identidade nacional brasileira. (Bispo, 2005).

Dentre os compositores que antecedem o movimento modernista, podemos destacar: Carlos Gomes (1836- 1896), Brasílio Itiberê (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Francisco Braga (1868-1945) e Barroso Neto (1881-1941). Embora esses compositores tenham composto algumas peças com características representativas da música brasileira, o nacionalismo musical se consolida, de fato, com o advento do Movimento Modernista.

Conforme apontamos anteriormente, o surgimento do nacionalismo musical no Brasil se deu graças a uma realidade, vivida ainda nos primeiros anos do período republicano no país. O surto da industrialização ocorreu paralelamente à tentativa de erradicação da cultura popular. De forma que, todo e qualquer elemento popularesco, que pudesse prejudicar a imagem moderna, almejada pelos governantes do país, era rechaçado prontamente.

Neste clima pouco propício ao populismo, a proximidade das culturas populares nos centros urbanos mais prósperos foi vivida com promiscuidade. A saída purificadora era expulsar os pobres e portadores de heranças culturais tradicionais dos centros, como ocorreu nas intervenções urbanísticas na capital. Paralelamente, havia tentativas de erradicação de religiões afro-brasileiras e de controle policial das festas religiosas e carnavalescas (Travassos, 2001**,** p. 31).

Talvez este histórico tenha despertado nos jovens intelectuais modernistas, principalmente, em Mário de Andrade (1893-1945), o desejo de promover estudos com base nas referidas manifestações. Basicamente, as teorias do modernismo musical almejavam que os compositores brasileiros falassem a língua nacional, conhecessem a língua rural, escondida pela civilização. De certa forma, almejavam, também, modificar as fronteiras existentes entre a cultura popular e a cultura erudita.

Sintomática e sistematicamente, o discurso nacionalista do modernismo musical bateu nessa tecla: renegar a cultura popular emergente. A dos negros da cidade, por exemplo, e todo um gestuário que projetava as contradições sociais do espaço urbano, em nome da estabilização das fontes da cultural rural, idealizada como detentora pura da fisionomia oculta da nação (...) tal escolha correspondia à descoberta, à paixão e à defesa de uma espécie de inconsciente musical rural, regional, comunitário, contido nos crisados, nos campos de trabalho, na música religiosa, nas cantorias, repentes e côcos que se entremostravam nas práticas musicais das mais diversas regiões do país, revelando-se e no mesmo momento tendendo à desaparição (Squeff, Wisnik, 2004**,** p. 133).

A música elaborada no Brasil de então possuía uma macroestrutura europeia, de forma que as referências nacionais inseridas no contexto de uma obra, assim o eram de forma frágil, quase invisibilizada. Elizabeth Travassos, em seu livro Modernismo e Música Brasileira, ilustra a questão:

As óperas de Carlos Gomes que granjearam aplausos na Itália eram exemplos do problema que os modernistas diagnosticaram, com a roupagem e o melodrama italiano e da instrumentação sinfônica, vestiam-se libretos que falavam de um longínquo Brasil, as personagens do drama cantavam no estilo vocal do belcanto. Como resultado, “Aídas feitas sobre medida para Verdis”, no dizer de Mário (Travassos, 2001, p. 38).

A consolidação do nacionalismo musical no Brasil deu-se, especialmente, na segunda década do século XX, assumindo grande influência o intelectual Mário de Andrade (1893-1945) (Amato, 2008). No Ensaio sobre a Música Brasileira (1972),Andrade propôs o folclore como a base nacional. Defendia a síncope como principal característica rítmica desse movimento, mas não se opunha às formas tradicionais- europeias, embora também não encorajasse tal utilização (Ribeiro, 2020)**.**

Apesar de exercer, concomitantemente, várias atividades (poeta, escritor, crítico de artes, folclorista, professor e músico), Mário de Andrade dedicava parte do tempo ensinando jovens artistas, muitos deles músicos, que com o passar dos anos, tornaram-se compositores brasileiros. (...) “Mário de Andrade marcou a música brasileira (...) clareando caminhos alheios. De um lado, sua crítica atingiu sempre os fins visados, de outro, sua ação direta sobre vários compositores, trouxe resultados extraordinariamente felizes” (Alvarenga, 1974, p. 48).

Mário fazia de sua casa uma sala de estudos, onde os jovens podiam consultar o acervo de sua biblioteca e, ainda, em conversas informais, “beber” de todo o seu conhecimento. Luciano Gallet (1893-1931), Francisco Mignone (1897-1986), Guerra Peixe (1914-1993), Camargo Guarnieri (1907-1993) e, até Heitor Villa-Lobos, foram alguns compositores influenciados pelos ideais de Mário de Andrade.

Os discípulos de Mário de Andrade, entretanto, apesar de terem deixado ao país um acervo riquíssimo em obras, muitas vezes não tiveram a coragem de estampar , em suas produções, os seus próprios nomes. Talvez consideravam-nas incompletas ou mesmo por medo de serem repelidos do meio musical erudito, os músicos nacionalistas tardaram um pouco a aparecer oficialmente.

Os pseudônimos são curiosos em autores que tentaram aproximar as tradições populares e a música artística, compondo com inspiração em congadas e maracatus, dobrados e cânticos de xangô. Ocultaram seus nomes quando faziam música que eles mesmo consideravam popularesca, comercial e transitória, cuja qualidade artística e técnica não os satisfazia. Ademais, ela poderia fechar-lhes as portas no meio restrito e exigente da música de concerto, com poder para desqualificar produções e produtores identificados como populares. (Travassos, 2001, p. 12)

Em relação aos outros compositores modernistas, Heitor Villa-Lobos representou um caso à parte. Seu gênio forte e sua formação erudita, talvez tenham colaborado para que ele tivesse uma personalidade de características independentes que, dificilmente, seria influenciada por alguém. “Ao contrário de Mignone, Gallet ou Guarnieri, que aceitavam e procuravam a orientação de Mário, Villa-Lobos a dispensava” (Travassos, 2001, p. 50).

Naturalmente, a música e a personalidade de Villa-Lobos, tanto fascinaram quanto criaram impasses para o investidor desse programa complexo de nacionalização (...) Cedia à tentação do exotismo que podia encantar os europeus, mas não tinha interesse para o Brasil. Esse tipo de comportamento fazia Mário meditar sobre a vaidade do compositor (Travassos, 2001, p. 49).

Mário de Andrade escreveu inúmeras vezes sobre aspectos que considerava defeituosos, na obra de Villa-Lobos. Entretanto, jamais deixou de reconhecer o talento nato do compositor. Em publicação feita pelo jornal Folha de São Paulo, tem-se que:

Escrevendo sobre Villa-Lobos, em 1929, Mário de Andrade criticava a espontaneidade do compositor, responsável pelas “muitas repetições, desequilíbrios, facilidade e efeitos em sua música. Mas reconhecia que a “falta de lucidez” o “arroubo constante” era a salvação do nosso grande músico, sem o que teria caído no cabotinismo (Nestrowski, 1995).

Em carta à Prudente de Moraes (1841-1902), Mário de Andrade faz um desabafo, a respeito da figura de Heitor Villa-Lobos:

(...) ignorante até a miséria do que é criticamente o Brasil músico, a obra dele se tornou um repositório incomparavelmente rico dos fatos, das constâncias, das originalidades musicais do Brasil. Não tem quase coisa do nosso populário musical, de que a gente não vá encontrar exemplo na obra do Villa. Coisas que ele absolutamente ignora (Andrade *apud* Travassos, 2001, p. 49).

Com o intuito de transmitir seus conhecimentos e ideais sem, entretanto, causar antipatias ou inimizades, Mário de Andrade procurava cultivar, senão a amizade, ao menos uma camaradagem entre aqueles que, assim como Villa-Lobos, não lhe eram tão receptivos. Em determinadas ocasiões, inclusive, Andrade fez uso de pequenas artimanhas para atingir seu objetivo, que era a difusão e implementação do nacionalismo nas obras musicais. Um caso curioso, e desta natureza, ocorreu, justamente com Villa-Lobos e culminou na produção de uma série das mais conhecidas em sua obra:

(...) Como reparava a resistência de Villa-Lobos ao uso direto do folclore, coisa que não julgava desmerecedor do artista na fase da militância nacionalista, escreveu-lhe uma carta provocadora elogiando um inexistente compositor chileno. O rival fictício compunha peças magistrais (...) Alimentava, assim, a vaidade de Villa-Lobos, para em seguida pedir-lhe que escrevesse peças de dificuldade média para seus alunos de piano. Meses depois, no Rio, Villa-Lobos o chamou para ouvir as Cirandas. O “bárbaro insultado” atendia à sua revelia a uma encomenda de Mário. (Travassos, 2001, p. 21).

Heitor Villa- Lobos, sem dúvida, é o maior representante do nacionalismo musical brasileiro. Seu legado tornou-se referência a compositores que surgiram posteriormente, como exemplo podemos citar: Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Osvaldo Lacerda (1927-2011) e Ernst Mahle (1929-).

Ante o conteúdo exposto, acerca do Nacionalismo Musical Brasileiro, buscamos, na próxima seção, apresentar como o ideário nacionalista firmou-se na vida e na obra de Cláudio Santoro, a partir do levantamento de aspectos referentes à terceira fase de sua produção composicional.

5. A Terceira Fase Composicional de Cláudio Santoro

O início do período nacionalista, na obra de Santoro, não se estabelece como um consenso entre os pesquisadores. Alguns consideram que ele sai do período do dodecafonismo e inicia o período nacionalista ao final da década de 1940, a exemplo de Neves (*apud* Silva, 2005). Outros incluem um período de transição de cerca de três anos, antecedendo o período nacionalista que teria se iniciado nos primeiros anos da década de 1950 (Salgado, 2010; Souza, 2003;Viana**,** 2013; Appleby *apud* Silva, 2005; Silva, 2005; Mendes, 2009.). De todo modo, sua participação no Segundo Congresso Internacional dos Compositores e Críticos Musicais, em Praga (Tchecoslováquia) foi decisiva para a instauração de sua fase nacionalista.

O posicionamento assumido no Congresso de Praga defendia a produção de uma arte que pudesse ser compreendida pelo povo (Salgado, 2010), ou seja, uma música que se estabelecesse de maneira simples e humanizada, de fácil assimilação. Inspirado em Nadia Boulanger e Béla Bartók (1881-1945), além do movimento nacionalista brasileiro de Mário de Andrade e Heitor Villa- Lobos, Santoro empreende uma ressignificação de sua linguagem musical. De volta ao Brasil, inicia os primeiros passos de sua fase nacionalista, caracterizada pelo elevado comprometimento ideológico. Marxista convicto, a partir de 1948, abandonou a ideia de que o dodecafonismo enquanto ideário estético, assumindo, pelo viés comunista, que a ideologia política deveria guiar a produção artística, a compreensão da arte pelo povo, algo fundamentado na estética progressista soviética. De acordo com os ideais russos, o futuro pertenceria ao proletariado, sendo este o único herdeiro de todos os valores culturais do passado (Mendes, Pereira, 2020).

Santoro, então, estabelece duras críticas ao dodecafonismo, compreendendo-o como uma arte burguesa, formal e sem conteúdo. Conforme dispõe Sales (*apud* Silva, 2005, p. 13), o compositor, inclusive, publicou um artigo em que expunha a necessidade de uma arte dialógica em relação ao tempo histórico vigente.

[...] Santoro redigiu um artigo intitulado “Problemas da música brasileira em face das resoluções do congresso de compositores de Praga”, publicado na revista Fundamentos, de São Paulo, vol 2. nº 3, agosto de 1948, onde prega a necessidade de abandonar corajosamente o “falso modernismo” e buscar uma arte que corresponda ao novo período histórico.

Distante, portanto do movimento Música Viva, constrói sua própria concepção de música nacionalista, marcada, segundo Mendes (2009), pelas seguintes técnicas: elaboração melódica a partir de escalas modais; melodias tonais diatônicas, inspiradas na música popular urbana e relacionadas à tentativa do compositor em desenvolver um estilo próprio, no que denominava “substâncias melódicas básicas”; melodias tonais/modais cromáticas; ostinatos; polimodalidade; cromatismo polimodal; paralelismo; linha do ‘baixo’”.

Para Mendes (2009, p.100), tal fase pode ser dividida em duas etapas. A primeira consiste até meados da década de cinquenta, e consta da etapa inicial de pesquisa, na qual Santoro tenta reconhecer e apreender um suposto idioma musical brasileiro, buscando incorporá-lo em sua expressão pessoal. São desse período, por exemplo, as peças *Batucada para Piano* (1948), *Canto de Amor e Paz* (1950) e *Danças Brasileiras Para Piano* (1951)[[6]](#footnote-6).

Já a segunda, consta do alcance da universalidade por meio da transfiguração pessoal de tudo que fora assimilado na fase anterior. Santoro defendeu, nesta fase, as seguintes premissas: “sair da linguagem mais direta, popular e folclórica”; “romper- com a ideia de que a música deve ser enraizada no folclore” e “ir muito além dos limites”. Marcam o início da segunda fase, as seguintes composições, elaboradas em 1955: Sonata para piano Solo. Quarteto nº 4 e Sinfonia nº 5.

5 Considerações Finais

O levantamento bibliográfico realizado com fins de viabilização desta pesquisa, permitiu que tomássemos conhecimento dos fluxos de produção existentes na fase nacionalista de Cláudio Santoro e protagonizados pelo compositor.

Durante o período nacionalista, propagado pela Semana de Arte Moderna, chama a atenção, o não envolvimento do compositor com tais ideias. Ao contrário de Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Luciano Gallet e outros compositores, Santoro optou, em um primeiro momento, pela produção de ordem dodecafônica.

Somente após sua ida à Praga, em 1948, houve uma mudança em seu processo artístico-composicional. Depois de aderir aos preceitos propagados no Congresso de Compositores de Praga, Santoro assume outra postura: em sendo comunista, mostra-se um artista comprometido com a ideologia partidária que acreditava.

Se, antes de Praga, sua arte não se projetava em potenciais engajamentos, após o evento, Santoro parece adquirir certa consciência das correlações existentes entre a arte e a vida, buscando agir dialogicamente perante o meio. Tomando por base sua experiência singular, Santoro passou a buscar uma linguagem que fosse acessível ao povo, aliando conhecimentos composicionais à criatividade e atribuindo à sua produção significados profundos, pautados em sua própria existência e historicidade.

Referências:

ALVARENGA**,** Oneyda. **Mário de Andrade**: um pouco. José Olympio: São Paulo, 1974.

AMADIO, Lydia. **Entrevista com Maria Carlota Braga Santoro 2015a.** Disponível em: [**https://www.youtube.com/watch?v=ChMVPKmuTeU**](https://www.youtube.com/watch?v=ChMVPKmuTeU)**.** Acesso em: 13 jan. 2025.

AMADIO, Lydia**. Entrevista com Gisèle Santoro 2015b**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IsluMlxns\_w. Acesso em: 13 jan. 2025.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Momento Brasileiro:** Reflexões Sobre o Nacionalismo, A Educação Musical e o Canto Orfeônico em Villa-Lobos. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, [Local de Publicação Desconhecido], v. 5, n. 2, 2008. Disponível em <https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/view/RECI0808110002A/8699>. Acesso em: 13 jan. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_\_ **Para uma filosofia do ato responsável.** São Paulo: Pedro & João Editores, 2010.

\_\_\_\_\_\_ **Arte e responsabilidade**. In: Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_\_ O autor e o heroi. In BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verba**l. Trad. Paulo Bezerra.5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BISPO, Rosaly. **Mídia, Construção do Imaginário Moderno e Identidade do Brasil.** Disponível em:<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1775-1.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2025.

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, v. 23, n. 3, p. 142-165, dez. 2017.

BUSETO**,** Cássio Gustavo. **O nacionalismo em: Onde canta o sabiá, de Gastão Tojeiro**. *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, p. 207-221, jul./dez. 2003. Editora UFPR.

CEVALLOS**,** Semitha M. **Claudio Santoro e a Polônia**: aproximações estéticas. Revista Música, v. 19, n. 2 Universidade de São Paulo, dezembro de 2019.

CHERÑAVSKY, Analía.**O nacionalismo musical e a necessidade de formação do público.** XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador - 2008

FORMENTÃO, Francismar. **Mikhail Bakhtin**: contribuições para o estudo da semiótica da comunicação. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2900-1.pdf>. Acesso em 20 jan. 2025.

GROUT, Donald J.; Palisca, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução Ana Luiza Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.

GROFF, Apoliana Regina.; MAHEIRIE, Kátia. **A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST. *Revista Brasileira de Sociologia***, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 125-140, jul./dez. 2023. Disponível em: <[www.exemplo.com](https://www.exemplo.com/).br/artigo123>. Acesso em: 18 abr. 2025.

HARTMANN, Ernesto. Claudio Santoro e o II Congresso de compositores progressistas de Praga.I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010.

LIMA**,** Damião de. **Trajetória do Nacionalismo no Brasil contemporâneo**. Disponível em:<http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2002%20-%20Dami%C3%A3o%20de%20Lima%20TC.PDF>. Acesso em: 21 jan. 2025.

MENDES, Sérgio. ***O* percurso estilístico de Cláudio Santoro:** roteiros divergentes e conjunção final. 2009. Tese (Doutorado em Música) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009

MENDES, Sérgio Nogueira.PEREIRA, Flávio Santos.**O pensamento musical e ideológico de Claudio Santoro na sua Fase Nacionalista:** o Caso da VI Sinfonia.ORFEU, v.5, n.1, setembro de 2020 P. 408 de 638.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil.** 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MONTEIRO, Guilherme. **A sinfonia comunista de Claudio Santoro.** O Poder Popular. Disponível em:<https://opoderpopular.com.br/a-sinfonia-comunista-de-claudio-santoro/>. Acesso em: 18 abr. 2025.

NESTROVSKI, Arthur. **Seis CDs reúnem obras do compositor Villa-Lobos em Paris**. Folha de São Paulo, 1995. Disponível em:<http://almanaque.folha.uol.com.br/villa2hrm>. Acesso em: 21 jan. 2025.

PONZIO, Augusto. **Introdução**: A concepção bakhtiniana de ato. In: Bakhtin, Mikhail. Para uma filosofia do ato responsável. São Carlos: Pedro e João editores, 2010.

RIBEIRO, Rafael. **Quarteto ao cair da tarde (1981) para violinos, de Ernst Mahle**: estratégias técnico-interpretativas para a construção de uma performance. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SANTAELLA, Lúcia. Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal. São Paulo: Iluminuras/ FAPESP, 2005.

SALGADO, Michele B. da Silva. **Canções de amor de Claudio Santoro**: análise e contextualização da obra. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2010.

SILVA, Michelle Lauria. **As Sonatas para violino e piano de Claudio Santoro**: aspectos técnico-violinísticos e estilísticos. <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-7YMPG3/1/disserta__o_em_um_u_nico_arquivo.pdf>. Acesso em 01/03/2025.

SOUZA, Iraceli A. Vera Livero de. **Santoro:** uma história em miniaturas: estudo analítico interpretativo dos prelúdios para piano de Claudio Santoro. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2003.

SOUSA, Matheus Avlis Gonzaga. V. de. **Um estado do conhecimento dos estudos sobre Claudio Santoro.** In: NAS NUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 9., 2023, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2023. p. [Página inicial-final não especificadas]. ISSN: 2675-8105. Disponível em:<https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/sites/5/2024/04/20-Um-estado-do-conhecimento-dos-estudos-sobre-Claudio-Santoro-1.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2025.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel (Orgs.). **O nacional e o popular na cultura brasileira (Música)**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

VELOSO, Mônica. **A brasilidade verde-amarela.** Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/116.pdf. Acesso em: 21 jan. 2025.7

VIANA, Abner. **A produção camerística para clarineta da década de 40 de Cláudio Santoro.** Disponível em <https://pos.uea.edu.br/data/area/dissertacao/download/17-9.pdf>. Disponível 01/03/2025.

1. [...] *postupok* é um ato de pensamento, de sentimento, de desejo, de fala, de ação, que é intencional, e que caracteriza a singularidade, a peculiaridade, o monograma de cada um, em sua unicidade, em sua impossibilidade de ser substituído, em seu dever responder, responsavelmente, a partir do lugar que ocupa, sem álibi e sem exceção (Ponzio, 2010, p. 10). [↑](#footnote-ref-1)
2. Guilherme Monteiro, A sinfonia comunista de Claudio Santoro, O Poder Popular, acesso em 10 jan. 2025,<https://opoderpopular.com.br/a-sinfonia-comunista-de-claudio-santoro/>. [↑](#footnote-ref-2)
3. Monteiro, op. cit. [↑](#footnote-ref-3)
4. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ChMVPKmuTeU>. Acesso em 13/01/2025. [↑](#footnote-ref-4)
5. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ChMVPKmuTeU>. Acesso em 13/01/2025. [↑](#footnote-ref-5)
6. SANTORO, Claudio. *Santoro*. Disponível em: [**https://www.editionsavart.com/Santoro/index.htmlite**](https://www.editionsavart.com/Santoro/index.htmlite)**.** Acesso em: 9 jan. 2025. [↑](#footnote-ref-6)