

O Pensamento Musical e Ideológico de Claudio Santoro na sua Fase Nacionalista: o Caso da *VI Sinfonia*

*Sérgio Nogueira Mendes*¹
Universidade de Brasília - UnB
senog@unb.br

*Flávio Santos Pereira*²
Universidade de Brasília - UnB
flaviosp@unb.br

Submetido em 29/04/2020
Aprovado em 07/07/2020

Resumo

A primeira fase serial, de transição e, especialmente, o período nacionalista (1949-1960) de Claudio Santoro caracterizam-se por um crescente comprometimento ideológico. Na fase nacionalista esse comprometimento se aprofunda com a adesão às normativas do II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, acontecido na cidade de Praga, em 1948, com o fim de definir a orientação estética em música do realismo socialista. Esta adesão tem consequências profundas no desenvolvimento estilístico de Santoro, levando-o a abandonar as técnicas atonais e seriais em favor da estética nacionalista. Neste artigo contextualizaremos essa transformação estilística da perspectiva da sua produção sinfônica, defendendo a tese de que é na *Sexta Sinfonia* onde se consolidam os princípios ideológicos e, também, os princípios técnicos composicionais adotados em razão da defesa e prática da estética nacionalista. Abordaremos o desenvolvimento do pensamento ideológico de Santoro. Apontaremos as influências que lhe foram determinantes, como o sinfonismo russo, destacando na análise musical a influência da Primeira Escola de Viena no processo composicional da *Sexta Sinfonia*.

Palavras-chave: nacionalismo; *Sexta Sinfonia*; ideologia.

Abstract

The first transitional serial phase, and especially Claudio Santoro's nationalist period (1949-1960) are characterized by a growing ideological commitment. In the nationalist period, this commitment deepens with the adoption of the norms established in the Second International Congress of Composers and Music Critics, which happened in the city of Prague in 1948 with the aim of defining the style orientation of music in socialist realism. This adoption has profound consequences in Santoro's style development, causing him to abandon the atonal and serial techniques, favoring the nationalist aesthetic. In this article, we contextualize this style transformation from the symphonic production perspective, defending the thesis that on the Sixth Symphony, the ideology principles are consolidated as well as the composition technique principles adopted in order to defend and practice the nationalist aesthetic. We will approach Santoro's development of ideological thought. His determinant influences such as the Russian symphonism, will be pointed out, highlighting in musical analysis the influence of The First Viennese School in the composition process of the Sixth Symphony.

Keywords: nationalism; Sixth Symphony; ideology.

1 Possui licenciatura em música (1986) e graduação em Composição e Regência (1990) pela Universidade de Brasília, mestrado pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (música brasileira - 1999) e doutorado pela Universidade de Campinas (Fundamentos teóricos - 2009). Professor adjunto IV da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Composição Musical, Musicologia e Teoria Musical com ênfase em música brasileira e mais particularmente, a obra de Cláudio Santoro.

2 Graduiu-se em Composição e Regência pela Universidade de Brasília (1988), sob a orientação do Prof.Dr. Claudio Santoro. Obteve o título de Mestre em Antropologia pela Universidade de Brasília (1999) com a defesa da tese "Hierarquia, Prestígio e Poder de Influência na Música Erudita", sob a orientação do Prof.Dr. Wilson Trajano Filho. Obteve o título de Doutor em Composição Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012), sob a orientação do Prof. Dr. Celso Giannetti Loureiro Chaves, com bolsa concedida pelo CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. É professor efetivo da Universidade de Brasília desde 1991. (<https://orcid.org/0000-0002-3052-5209>)

1. Introdução

Iniciada em 1957 e concluída em 1958 em Moscou, estreada em Paris, em 1963, pela Orquestra da Radiodifusão Francesa sob a regência de Charles Bruck, a *Sexta Sinfonia*, obra na qual focalizaremos o trabalho de análise, parece uma sinfonia menor, quase asfixiada pela grandiosidade das *Quinta* e *Sétima Sinfonias*, obras exemplarmente realizadas dentro da estética do realismo socialista: “[...] a Sexta Sinfonia, é menor, que a ideia é um pouco diferente”. (Santoro. Apud: Oliveira, 2005). Na visão de Santoro, a *Sexta Sinfonia* insere-se numa linha evolutiva ascendente, que parte da *Quarta Sinfonia* para alcançar o seu ponto culminante na *Sétima Sinfonia*, que reconhece como a principal obra sinfônica dentro da sua produção nacionalista. É exatamente este aspecto que nos atrai, tentar compreender o sentido da *Sexta Sinfonia* dentro do percurso criativo de Claudio Santoro.

Defendemos a tese de que é na *Sexta Sinfonia* onde se consolidam e se equilibram os princípios ideológicos que guiaram a produção nacionalista de Santoro, assim como os princípios técnicos composicionais buscados e elaborados desde a crise que marca o início de seu período nacionalista (1949-60)³. Na sua *Sexta Sinfonia*, vemos a assimilação, em um estilo próprio, das influências de Hindemith e Bartók, de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, a atualização estilística dos procedimentos da técnica composicional característica do seu período atonal e dodecafônico, apropriados da Segunda Escola de Viena, a integração a seu pensamento musical e ressignificação, desenvolvido ao longo do seu período nacionalista, do modelo clássico da Primeira Escola de Viena. Santoro, na sua *Sexta Sinfonia*, deu solidez e clareza aos fundamentos composicionais e ideológicos que o alçaram à criação da sua *Sétima Sinfonia*, sem dúvida uma das mais importantes obras sinfônicas do nacionalismo brasileiro.

Neste artigo trataremos da contextualização do conjunto das sinfonias na produção musical de Santoro; defenderemos a tese de que é em sua *Sexta Sinfonia*, em sua produção nacionalista, onde se consolidam os pressupostos estético-político-ideológicos assumidos a partir da sua participação no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, acontecido em 1948 na cidade de Praga; demonstraremos que é na *Sexta Sinfonia* onde alcança maturidade a técnica composicional buscada desde a crise que marca o afastamento da técnica e estética serial da sua primeira fase. Trataremos do desenvolvimento do pensamento ideológico de Santoro desde os primeiros ensinamentos com Koellreutter, o rompimento com este, até a plena adesão às orientações dogmáticas do II Congresso Internacional de Compositores de Praga. Desvelaremos o sentido da expressão “a ideia é um pouco diferente”, utilizada por Santoro para referir-se à *Sexta Sinfonia* dentro da linha evolutiva das sinfonias do período nacionalista. A influência do pensamento musical da Primeira Escola de Viena acentua-se gradualmente na produção nacionalista de Santoro à medida em que se preocupa em se expressar em “linguagem e formas universais”. Também esta influência se consolida na

3

Seguimos a cronologia das fases estilísticas de Claudio Santoro estabelecida por Mendes (2009).

sua *Sexta Sinfonia*, o que demonstraremos com a análise das características temáticas de cada um dos quatro movimentos. A influência do pensamento musical da Primeira Escola de Viena será determinante em parte significativa de sua produção musical, dando-lhe especial acuidade e cuidado com a composição formal, fio condutor em termos da prática composicional na diversidade estilística que passará a caracterizar a sua obra.

A experiência nacionalista dará a Santoro “solidez de escritura”, reconhecerá ele próprio, retrospectivamente, ao declarar a importância da fase nacionalista na sua carreira. A *Sexta Sinfonia* é expressão dessa “solidez de escritura”, inclusive do recém surgido desejo de universalidade, assim como notável realização dos pressupostos assumidos em razão da adoção do programa estético do realismo socialista.

2. O gênero *Sinfonia* na produção musical de Claudio Santoro

As sinfonias ocupam um lugar especial na produção musical de Claudio Santoro. São quatorze sinfonias, as seis últimas compostas de 1982 a janeiro de 1989, na sua fase da maturidade, o que demonstra a importância que Santoro atribuía ao gênero. Este período, de 1982 a 1989, se insere no período da sua fixação definitiva no Brasil, tendo retornado em 1978, depois de oito anos, desde 1971, como professor na Escola Estatal Superior de Música de Mannheim, Alemanha. Reassume, em 1978, a posição de professor da Universidade de Brasília, na qual, em 1962, integrou o grupo de cientistas e artistas fundadores. Em 1965, demitiu-se da posição ocupada na Universidade de Brasília em solidariedade a um grupo de cerca de 280 professores afastados pelo então regime militar. O retorno a Brasília era para ser uma reconciliação com o passado. Superado o longo hiato, sonhou com a possibilidade de retomar o projeto educacional drasticamente interrompido.

O retorno de Claudio Santoro ao Brasil foi marcado por uma importante mudança estilística, que implicou numa reconciliação com o gênero *Sinfonia*. O período em que ficou exilado, de 1965 a 1978, não deu a conhecer nenhuma nova sinfonia, embora não tenha cessado a produção de música orquestral. Os seus últimos dez anos vividos no Brasil deram lugar a seis sinfonias. A última delas, a *Décima Quarta Sinfonia*, concluída em 18 de janeiro de 1989, dois meses e dez dias antes da sua morte em 27 de março de 1989, estreada na data do seu 70º aniversário, em 23 de novembro de 1989, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Ricardo Prado, dentro da programação da VIII Bienal da Música Brasileira Contemporânea.

Os últimos esforços criativos de Claudio Santoro foram dedicados à criação das suas *Décima Terceira* e *Décima Quarta Sinfonias*. Juntada a estas a *Décima Segunda Sinfonia*, estas três obras mostram o estilo maduro de Claudio Santoro na sua plenitude. Estilo caracterizado por uma interação orgânica entre um cromatismo particular - tonal, modal e polimodal -, que se quer fazer universal, e práticas composicionais desenvolvidas a partir da experiência serial e da sua fase vanguardista (1966-1977). Em sua última fase (1978-1989), da maturidade, Santoro dialoga com os grandes mestres da música ocidental – Beethoven na sua *Nona Sinfonia*, Brahms na sua *Décima Segun-*

da *Sinfonia* -, totalmente desligado da atmosfera sonora nacionalista que caracterizou a maior parte das suas experiências e criações anteriores de orientação tonal, embora, sempre, a expressar-se num tonalismo expandido, atualizado pelas várias reformulações e ampliações desenvolvidas ao longo do século XX, inclusive pelas práticas seriais conciliatórias, a exemplo de Alban Berg, Luigi Dallapiccola e Ernst Krenek. Deste último, Santoro veio a conhecer, posteriormente a sua primeira fase serialista, o *Estudos em Contraponto*⁴, baseado na técnica dos doze sons, importante referência no seu retorno à técnica serial, especialmente na organização das alturas em sua *Oitava Sinfonia*.

Em sua produção nacionalista, assinalamos, Santoro jamais recorreu a citações literais de temas e motivos do folclore brasileiro. Emulou o seu caráter, mas com temas e motivos originais, da sua própria criação, "sem fugir às características rítmico-melódicas da nossa música nacional." (Santoro, 1956. Correspondência a Apleby, ACS⁵. Apud Mendes, 2009, p.1) Em 1941, quando sua produção composicional orientava-se quase que exclusivamente pela invenção a partir de diretivas seriais, Santoro já postulava acerca da natureza de uma legítima abordagem do folclore como fonte de uma "música essencialmente nacional": "O folclore deve ser dissecado, estudado em sua origem, não histórica, mas técnica, e seu desenvolvimento realizado pelo estudo e não pelo aproveitamento temático." (Santoro, 1941, p.7) Essa declaração, premonitória, do início do período em que iniciava a sistematização dos seus conhecimentos e primeiras experiências com a sintaxe serial, guiará toda a sua produção nacionalista. Ainda sobre a criação temática, Santoro escreve a Curt Lange, em carta de 20 de outubro de 1949: "a criação temática sempre tem que ser própria e apenas o caráter deve ser popular". Santoro coloca-se instintivamente em sintonia tanto com a evolução da linguagem musical nacionalista nos termos do pensamento de Mario de Andrade, que preconiza para a música nacional "uma nacionalidade evolutiva e livre" (Andrade, 1943, p.17), quanto nos termos expressos por Bartók (1995), no artigo *A influência da música camponesa sobre a música culta moderna*, escrito em 1931, que, também numa perspectiva evolutiva, pressupõe como terceira modalidade do emprego da música folclórica "quando o compositor aproveita apenas a "atmosfera" da música popular."

Santoro, na sua produção diversa, contribuiu, também, para a formação do estilo da música popular urbana - do final da década de cinquenta e início da década de sessenta - com alguns dos seus *Preludios*, as *Canções de Amor* com textos de Vinicius de Moraes, as *Três Canções Populares*, também com textos de Vinicius de Moraes, das quais *Amor em Lágrimas* recebeu versão antológica de Elizeth Cardoso⁶, em 1967, com arranjo do maestro Gaya. Entretanto, o cromatismo particular da fase da maturidade de Claudio Santoro distancia-se de todas estas referências, compondo um estilo radicalmente novo, de fim de século, onde o vetor da aproximação com o público, que norteou a sua produção nacionalista, e o espírito de síntese são fatores determinantes. Assim como o

4 KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint*. G. Schirmer, Inc: New York, 1939.

5 A sigla ACS refere-se ao Arquivo Claudio Santoro, do qual é depositária a Universidade de Brasília, UnB.

6 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F_JrgjXWmsQ. Acesso em: 10 mar. 2020.

é, também, o impulso de dialogar com a obra dos grandes mestres da música de concerto ocidental. Diálogo às vezes franco e explicitado em citações diretas, outras vezes intimista, ao nível menos evidente, porém perceptível, da organização formal, da concepção, disposição e desenvolvimento dos elementos motivicos.

O conjunto das sinfonias de Claudio Santoro compõe-se de dois grupos - distinção feita exclusivamente por um critério cronológico, sem levar em conta o pertencimento estilístico - separados por um hiato de dezenove anos. O primeiro grupo, estilisticamente diverso, é composto pelo conjunto da *Primeira à Oitava Sinfonias*, o segundo da *Nona à Décima Quarta Sinfonias*. Do primeiro grupo, as duas primeiras sinfonias testemunham a passagem de uma prática atonal instintiva para o emprego sistemático, porém personalíssimo, da linguagem dodecafônica. Santoro reconhecia a sua *Segunda Sinfonia* como uma das mais importantes obras do seu primeiro período dodecafônico. Nas *Terceira e Quarta Sinfonias* desenvolve-se a linguagem que será a base do seu estilo nacionalista, consolidado progressivamente nas suas *Quinta e Sexta Sinfonias*, alcançando a sua plenitude técnico-composicional e político-ideológica na *Sétima Sinfonia*. A *Oitava Sinfonia* é marco do retorno ao serialismo, a completar o primeiro grupo de sinfonias, considerado exclusivamente, reiteramos, o critério cronológico. Santoro parte do atonalismo e dodecafonismo para, ao final do primeiro grupo de sinfonias, ultrapassado o período nacionalista, a eles retornar.

A suceder o único período de verdadeira e intensa crise criativa, em razão da radical mudança estilística e da inadiável vontade de fazer da sua arte espelho das suas convicções ideológicas, o período nacionalista - no qual compôs cinco das suas quatorze sinfonias, da *Terceira à Sétima Sinfonia* - deu a Santoro o apuro técnico que veio a se constituir em sólida base para as suas experiências e produções futuras. Nas palavras do próprio Santoro: "eu acho que a minha fase nacionalista, [...] foi uma fase importante na minha carreira, que me deu solidez de escritura". (Santoro. Apud: Oliveira, 2005) Essa "solidez de escritura" será característica dos seus empreendimentos criativos nas mais diversas tendências estilísticas. Deu a Santoro a segurança e os fundamentos para se lançar nas mais diversas aventuras estéticas, de leque ao mesmo tempo tão amplo e coerente, de uma singularidade que não se reconhece em outro compositor.

O intervalo temporal que separa os dois grupos de sinfonias é período de intensa experimentação, do exercício de uma intuição em sintonia com as várias tendências da música de vanguarda, cujas técnicas Santoro assimilava e desenvolvia com naturalidade, incorporando suas práticas a sua própria linguagem numa produção musical autêntica e renovadora. Sua produção musical, neste intervalo de dezenove anos, foi diversificada, contribuindo com as principais correntes estilísticas da vanguarda, num amplo espectro que abrangia do aleatorismo à música eletroacústica, a explorar o alcance e a força sistematizadora de todos os parâmetros musicais, especialmente com o tempo musical, em experimentações inovadoras na codificação dos eventos na linha do tempo, liberto este das regularidades próprias das concepções tradicionais. Esta produção alcançou, também, a criação para formações orquestrais, porém completamente afastada dos modelos que sempre guiaram o processo composicional de suas sinfonias.

Com exceção das duas primeiras, todas as demais sinfonias estão permeadas do sentimento de aproximação com o público, na fase nacionalista com o “proletariado”.

Nas sinfonias, especificamente nelas, Santoro, na medida em que busca uma linguagem e forma universais, aproxima-se progressivamente dos modelos clássicos da Primeira Escola de Viena, o que demonstraremos, principalmente, nos processos e natureza da concepção e construção temática, mas, também, na composição formal de cada andamento e no ordenamento dos vários movimentos. Nas *Sexta*, *Sétima*, *Nona* e *Décima Terceira Sinfonias*, manteve-se aderido ao modelo de quatro movimentos: o primeiro movimento a tomar a forma sonata como referência, o segundo movimento lento, o terceiro em scherzo, e o quarto movimento, no caso da *Sexta Sinfonia*, a explorar a oposição temática e de polos tonais, numa forma ternária. É característico de Santoro fazer seguir à exposição do material temático o seu desenvolvimento, aproximando, em termos da função formal, divertimento e desenvolvimento⁷, do que é exemplo a *Sexta Sinfonia*.

Santoro alcança na sua *Sexta Sinfonia* o pleno domínio dos recursos composicionais que marcaram o auge da sua fase nacionalista. Caracterizada pela meticulosa elaboração temática e controle intervalar característicos do seu primeiro período serial, na *Sexta Sinfonia* Santoro assimila ao seu discurso musical pessoal as influências de Hindemith e Bartók, mas, igualmente as de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, dando o passo decisivo para realizar o projeto ideológico que estabeleceu para si mesmo, em consonância com as premissas do realismo socialista, da realização de uma obra fundamentada no manancial folclórico, de conteúdo positivo, acessível à compreensão popular.

3. *Sexta Sinfonia: a maturidade do nacionalismo em Claudio Santoro.*

Numa linha evolutiva apontada por Santoro, a produção sinfônica nacionalista, a partir da *Quarta Sinfonia*, desenvolve-se numa linha ascendente que culmina na *Sétima Sinfonia*: “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 ideia é um pouco diferente; segue em caráter decrescente a *Quinta* e a *Quarta*.” (Santoro. Apud: Oliveira, 2005. Destaque nosso.).

Na realização do próprio compositor⁸ a reger a Orquestra Sinfônica Brasileira, em gravação de 1969, a *Sexta Sinfonia*, “menor”, dura cerca de 18min45seg. É praticamente a metade da duração tanto da *Quinta Sinfonia*⁹, 33min45seg, quanto da *Sétima Sinfonia*¹⁰, 37min16seg, nas realizações também sob a regência do próprio compositor. Entretanto,

7 O termo *divertimento*, embora não somente, tem sido utilizado para designar as elaborações temáticas ocorrentes na Fuga, onde não tem uma posição formal definida e fixa. O termo *desenvolvimento*, do mesmo modo, tem sido utilizado para designar as explorações temáticas na forma Sonata. Refere-se a seção que tem posição formal definida e fixa, situando-se após a exposição, a explorar a mudança de região tonal e a variação temática, acentuando as tensões estruturais, sendo sucedida pela recapitulação.

8 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cp4cxi1EyhU>. Acesso em: 12 mar. 2020.

9 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WBO9TWGGRL4>. Acesso em: 12 mar. 2020.

10 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bIFDXRAGnd4>. Acesso em: 12 mar. 2020.

com esta última, a *Sexta Sinfonia* compartilha a mesma base formal. Até então, Santoro, com a sua *Sexta Sinfonia*, jamais havia se aproximado tanto do modelo clássico da sinfonia em quatro movimentos, característico da Primeira Escola de Viena. O modelo estético-formal desta se torna um eixo importante no processo criativo de Santoro. Na sua fase serial inicial, sua primeira fase criativa, Santoro tomara a Segunda Escola de Viena como referencial orientador do seu processo composicional. A Primeira e a Segunda Escolas de Viena permanecerão, em grande parte de sua produção musical, referências importantes na definição das suas práticas composicionais, tanto no desenvolvimento da técnica quanto nas reflexões estéticas. Da Primeira Escola de Viena, Santoro apropriar-se-á, principalmente, do pensamento e clareza formal e dos modelos de concatenação de materiais motivicos e exposição dos elementos temáticos, atento à importância das proporções. Da Segunda Escola de Viena, Santoro tomará a meticulosidade na composição intervalar das células motivicas e o seu desenvolvimento em figuras temáticas, a atenção permanente à sistematização do cromatismo, mesmo quando tonal ou modalmente orientado, e a junção da orquestração às funções de articulação formal.

Às influências da Primeira e da Segunda Escolas de Viena somou-se o sinfonismo russo, que atraiu Santoro, em primeiro lugar, pelo fascínio que experimentou pelas sonoridades da produção sinfônica soviética, mas, também, ressaltamos, por razões ideológicas. O sinfonismo russo desenvolveu-se assentado sobre o pensamento de Boris Asafiev, e é este pensamento que determina a dinâmica formal da *Sexta Sinfonia* de Santoro. Sobre Asafiev, cujo pensamento é conhecido e referido por Santoro em seus escritos, escreve Mendes (1999, p.76):

Asafiev aprofunda sua concepção inicial de sinfonismo como fluxo musical da consciência, e passa a relacioná-la cada vez mais diretamente com a vida fenomenal, desta forma possibilitando justificativas para uma vasta lista de impressões e interpretações da música sinfônica [...] os musicólogos e teóricos da música soviética acabaram por se apropriar das ideias de Asafiev, passando a ver no *sinfonismo* um método composicional capaz de refletir no resultado final da obra o conflito dialético que dimensionaria todos os fenômenos da vida real, ou tal como preferiu resumir [David] Haas [1992]¹¹ de forma mais poética, “capturar no som algo da experiência de ser humano”. (Mendes, 1999, p.76)

Ao fundamento conceitual de Asafiev *equilíbrio-ruptura-restauração*, base para a representação em música da vida fenomenal, é possível sobrepor o princípio composicional *apresentação(exposição)-liquidação(desenvolvimento)-reapresentação (recapitulação)* utilizado por Schoenberg para compor uma visão sistemática das práticas de exposição temática e desenvolvimento da Primeira Escola de Viena. Acrescido do postulado do conteúdo positivo – “uma música cujo conteúdo contribuisse para a elevação e dignificação das ideias e, ao mesmo tempo, produzisse no ouvinte ânimo e confiança na luta e no trabalho.” (Mendes, 1999, p.44) -, o sinfonismo russo e o pensamento composicional da Primeira Escola de Viena compõem os fundamentos sobre os quais Santoro se apoia na criação da sua *Sexta Sinfonia*. São esclarecedores os comentários de Santo-

ro à *Canção do Reflorestamento*, de Shostakovich. Segundo Mendes (1999, p.58), "Seus comentários [...] formam um bom exemplo da maneira como concebia a realização de uma obra musical socialista. Neste texto, Santoro confirma a importância que atribuía à presença de um conteúdo positivo (revolucionário) em cada movimento." Citado por Mendes (1999, p.58), ao referir-se ao quinto movimento da *Canção do Reflorestamento*, escreve Santoro: "É aqui que se apreende melhor a realização do autor: na clareza de suas imagens musicais, seu caráter nacional, o ritmo, e a simplicidade de uma melodia inspirada nos elementos da canção popular soviética contemporânea." Na *Quinta Sinfonia* encontramos a quase totalidade destas influências – Primeira Escola de Viena, sinfonismo russo, conteúdo positivo - já apropriadas num estilo pessoal, de caráter decididamente nacionalista. Também na *Sexta Sinfonia* é possível reconhecer as influências mencionadas, ainda mais, salientamos, a "curiosa característica" identificada por Mendes (1999) em documento onde Santoro comenta a sua *Terceira Sinfonia*. Escreve Mendes (1999): "Neste documento, o compositor sugere que a oposição entre andamentos lentos e rápidos teria sido utilizada para representar uma ideia que para ele possuía intenso apelo emocional: 'os sentimentos da massa entre o bem estar e o trabalho.'" Nas palavras do próprio Santoro, sobre a sua *Terceira Sinfonia*, apud Mendes (1999):

Minha intenção foi mostrar o poder dominador do homem do trabalho, o vigor demonstrado pelos seus ritmos decisivos e seu movimento constante, construtivo, mostrando porém com a entrada súbita do Adagio nos metais os sentimentos coletivos da massa no repouso entre o bem estar e o trabalho.

Esta ideia - da complementaridade entre seções e andamentos rápidos e lentos como expressão do trabalho e o bem-estar no repouso - além de dar um sentido próprio da concepção de Santoro da estética do realismo socialista à sucessão dos movimentos, também dá sentido à *Coda* do quarto movimento da *Sexta Sinfonia*. Após o ápice nos compassos 180-181, a finalizar a distensão que se segue, a conclusão do quarto movimento, que é também a conclusão da obra como um todo, em longo acorde em pianíssimo sustentado pelas cordas, em oposição às vibrantes e sonoras conclusões dos primeiro e terceiro movimentos, no mesmo caráter da conclusão do segundo movimento, *calmo et expressivo*, a conclusão da *Sexta Sinfonia* é expressão do bem-estar advindo do justo repouso após o trabalho.

(Allegro Deciso)

181 *ff* *dim.* *poco* *a poco*

Celli, Bassi

191 *Meno* *p* *pp* *pp* *s*

196 *pp*

203 *mf* *un poco ad libitum (come una cadenza)* *1º Violin Solo* *mp*

211 *Violin I, Violin II, Alto* *mp* *pp* *pizz.* *pp* *lunga*

Ex. 1 Ilustração da aplicação do princípio do “conteúdo positivo”. Após o ápice no compasso 181, capaz de produzir “no ouvinte ânimo e confiança na luta e no trabalho”, segue a distensão concluída em longo acorde em pianíssimo sustentado pelas cordas, *Ancora Meno*, expressão do bem-estar advindo do justo repouso após o trabalho.

Mas, destacamos, é somente na *Sexta Sinfonia*, também movida pelo propósito da expressão de “conteúdo positivo”, que identificamos a consciente assimilação da influência da Primeira Escola de Viena, justificada por uma almejada clareza tanto na organização formal quanto na concepção e exposição dos materiais temáticos, a cumprir o objetivo da criação de uma obra acessível, mas sem concessões, como insistentemente frisava Santoro. Segundo Mariz (1994, p.33), citando as palavras do próprio compositor, nesta obra “procura sair da linguagem mais direta, popular e folclórica, exceto no scherzo, onde predomina a dança”. Na visão de Mariz (1994, p.34) a *Sexta Sinfonia* “reflete a maturidade do compositor, que nela se afirma moderno de ideias pelas *trouvailles* de orquestra e conteúdo harmônico e, ao mesmo tempo, clássico pela universalidade da

linguagem.” Apesar da universalidade reconhecida por Mariz (1994) na *Sexta Sinfonia*, do distanciamento nesta da temática nacional se comparada à *Quinta Sinfonia*, à exceção do *scherzo*, o próprio Santoro somente após a *Sétima Sinfonia*, decidido pelo retorno ao serialismo, considerar-se-á liberto “das constâncias mais diretas do folclore, dos ritmos e dos modalismos para entrar numa linguagem e forma universais.” (Mariz, 1994, p.34) Na *Sexta Sinfonia*, preâmbulo no auge da produção nacionalista de uma “linguagem e forma universais”, a concepção formal é universal, se tomamos como critério a proximidade com o modelo clássico da Primeira Escola de Viena, e o modalismo força organizadora fundamental, como será demonstrado. É sobretudo na aplicação do modalismo que se refletirão na música de Santoro as influências de Bartók e Shostakovich, moldadas pelo esforço de construção de uma estética capaz de reter a índole nacional. No conjunto dos seus quatro movimentos, inserida neste breve ciclo evolutivo que compreende da *Quarta* à *Sétima Sinfonia*, o espírito da *Sexta Sinfonia*, em acordo com as categorias de Bartók, é pleno da “atmosfera” da música popular. De acordo com Erick Vasconcelos (1991, p.132), em contraponto a Mariz (1994), Santoro “utiliza ritmos e características melódicas brasileiras de uma forma simples, direta e perceptível.” Vasconcelos ainda chama a atenção para a utilização de técnicas seriais associadas ao modalismo, o que resultou no emprego dos modos de uma “forma flexível”, justamente em razão da integração do cromatismo à sintaxe modal.

Elevada expressão do nacionalismo cultivado por Santoro, dos laços com o espírito folclórico, a *Sexta Sinfonia* expressa, no pensamento composicional que a guia, preocupações que estarão presentes em muitas das obras nas diversas estéticas experimentadas por Santoro nas suas fases posteriores. A preocupação com a natureza e o efeito musical das interações formais, das relações de simetria e assimetria, do trabalho com as proporções na elaboração temática, em suma a expressão musical numa “linguagem e forma universais” desenvolvida sobre os fundamentos da Primeira Escola de Viena explica, em nosso entendimento, no ciclo das sinfonias nacionalistas, da *Terceira* à *Sétima Sinfonias*, a “ideia é um pouco diferente” na *Sexta Sinfonia*, em consideração feita pelo próprio Santoro.

4. O pensamento ideológico na fase nacionalista de Claudio Santoro

O período nacionalista de Santoro é caracterizado e justifica-se na sua produção musical pelo elevado comprometimento ideológico. Somente sob o viés deste comprometimento é possível compreender o movimento estético das suas fases de transição e nacionalista. O encantamento com o marxismo, com os ideais da revolução russa, a inquietação diante das dificuldades de vida do povo brasileiro, todos estes fatores o levarão a decidir-se por uma mudança estilística para a qual, ele mesmo, não estava preparado. A mudança do estilo serial inicial para o nacionalismo não acontece como um processo natural e orgânico, é uma autoimposição, uma necessidade para além dos anseios estéticos individuais, uma exigência de um inafastável sentimento de aproximação com o público que se desenvolverá na adesão a um programa político-estético voltado

para o proletariado. Santoro, desprovido de recursos técnico-composicionais que amparassem sua decisão, mergulhará em uma crise, também de ordem criativa, a separar o primeiro período serial da fase nacionalista, como se manifesta em correspondência de 1947 a Ernesto Xancó:

Meu amigo, sei que atravesso uma alta crise, uma verdadeira crise sobre todos os aspectos. [...] Creio que a arte musical [...] 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 que humanizada. ACS)

O dilema de Santoro, consequência da sua conscientização política, está intrinsicamente associado à humanização da linguagem musical, em definir para si mesmo o desenvolvimento estilístico para alcançar esta humanização. Só gradual e relutantemente decidir-se-á pelo abandono da linguagem serial, a qual, acreditou num primeiro momento, poderia servir a um propósito revolucionário político-ideológico:

De 1946 em diante comecei a procurar um novo caminho que pudesse humanizar a minha música. Nos primeiros tempos imaginava ser possível uma conciliação com o dodecafonismo, para logo compreender a impossibilidade de se usar um método e uma técnica que foram criadas para expressar um pensamento que estava em franca oposição aos meus princípios estéticos atuais. (Santoro, 1951. Correspondência a Magdala da Gama Oliveira, ACS)

Santoro, em diversos documentos, de um ponto de vista musical, comentará o próprio processo que o levaria ao nacionalismo: "Em Paris comecei a mudar ainda mais em cada obra numa evolução muita rápida até que minha própria tese no Congresso de Praga já foi uma repulsa de minha parte pelas minhas próprias ideias até agora professadas." (Santoro, 1949. Correspondência a Curt Lange, ACS) Acerca das principais influências a determinar o desenvolvimento das bases técnicas de sua transformação estilística, escreve Mendes (2009, p.70):

Além da referência estilística proporcionada pela obra de Hindemith, determinante para Santoro desde o período pré-dodecafônico, duas outras poderosas influências seriam incorporadas durante os anos passados em Paris: a obra de Bela Bartók e as opiniões e conceitos de Nádya Boulanger. (Mendes, 2009, p.70)

A reforçar a importância destas influências, especialmente Bartók e Nadia Boulanger, notória defensora da estética neoclássica, escreve Santoro:

Estudo por isso todos os dias um pouco de piano, *Microcosmos* de Bela Bartók que é fácil progressivo e é musical. Enfim, tomo conselhos com Nadia Boulanger uma vez por semana, onde de lá ela atualiza minha obra e dá conselhos muito úteis e discute bastante comigo. (Santoro. Apud: Souza, 2003, p. 500)

Estas influências somadas ao entusiasmo e reconhecimento da força do movimento nacionalista brasileiro - cuja fundamentação teórica foi estabelecida por Mario

de Andrade (1943) e tinha em Villa-Lobos e Camargo Guarnieri notórias referências - mais a determinação de criar uma obra significativa e inteligível para a gente do povo levaram Santoro a decidir-se por uma necessária simplificação da sua linguagem musical:

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. (Santoro, 1947, Correspondência a Koellreutter ACS)

A humanização e simplificação da linguagem musical e o domínio e apropriação das técnicas composicionais alicerçadas em referências tonais e modais - a exemplo de Hindemith, Bartók e Guarnieri - passam a ser os pontos de orientação de Santoro para a transição e, posteriormente, caracterização estilística de sua música nacionalista, especialmente as sinfonias. Posteriormente, no auge da produção nacionalista, será tomado pelo anseio estético de uma música apoiada em elementos universais, preocupação que ganha materialidade na sua *Sexta Sinfonia* com a apropriação e ressignificação do pensamento musical da Primeira Escola de Viena, como demonstraremos. Na *Sexta Sinfonia* encontramos realizados e amadurecidos os pressupostos que o guiaram na criação de sua música de caráter nacionalista: sem concessões, a linguagem é humanizada, simples e direta, apresenta, como veremos, domínio magistral de modernas técnicas tonais e modais, e a exposição dos materiais temáticos e concepção formal atendem o mais recente desejo de expressar-se em uma linguagem universal.

A razão da adesão de Santoro ao nacionalismo é primeiramente de natureza política, consequência de seu envolvimento com a causa comunista, que, segundo Mendes (2009, p.72) resultou "de suas mais íntimas aflições pessoais". A causa comunista o despertará para a necessidade de um embasamento ideológico, que se formará, principalmente, a partir dos embates com Koellreutter, convertido "na principal fonte de pesquisas de Santoro quanto à interpretação do fenômeno musical a partir dos princípios teóricos oriundos do pensamento de Marx." (Mendes, 2009, p.72) "Toda a argumentação ideológica formalizada de Santoro decorrerá do que lhe será transmitido por Koellreutter", afirma Mendes (2009, p.74). "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", escreve Koellreutter a Santoro em 1947 (ACS). O axioma em que se fundamenta Koellreutter, no entendimento de Mendes (2009, p.74), toma "a arte, como parte integrante da superestrutura", estando esta "sujeita às transformações da base econômica." Assim se manifesta Koellreutter em palestra proferida na Biblioteca Municipal de São Paulo, em 1947 (Apud Mendes, 2009, p.74):

Como sabemos, 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 um período de transformação de todas as relações sociais, de todas as superestruturas ideológicas, às quais as artes naturalmente pertencem. E aí começa o período de sua adaptação às condições alteradas da existência social. Eis em que consiste o processo de desenvolvimento da expressão artística.

Para Koellreutter, o desenvolvimento da expressão artística, incluída a música, é consequência da transformação das relações sociais, decorre e é determinado pelas novas condições da existência social.

O aprendizado ideológico de Santoro com Koellreutter, entretanto, deu-se com o desenvolvimento de divergências fundamentais. Como aponta Mendes (2009, p.75):

Santoro discordava [...] que a arte evoluía em função da produção material. Para ele, esta evolução teria que obrigatoriamente ocorrer “em função da própria necessidade que o indivíduo ou a coletividade sente em se expressar por novos meios, em função da própria criação e da lei da evolução natural”.

Ainda segundo Mendes (2009, p.76), Santoro “termina por admitir que com as ‘mudanças nas relações dos meios de produção’, haveria de ocorrer também uma mudança no campo artístico. Porém, afirma: ‘seria impossível tentar prever uma determinada orientação estética’.” Como constata Mendes (2009, p.77), “o interesse de Santoro pelas teses marxistas estava bem mais centrado na possibilidade de sua aplicação imediata, mais particularmente, sua capacidade de transformar a realidade social do país.” Assim, de acordo com Mendes (2009, p.77), Santoro defenderia “a idéia de que a arte da música, após um período de intensa transformação, deveria iniciar um processo de aproximação às massas.” Aqui o ponto fundamental da divergência de Santoro com Koellreutter. Este discordava “veementemente da tese de colocar a música a reboque das questões ideológicas [...] [enquanto, ao contrário,] tornou-se quase impossível para Santoro considerar separadamente sua produção de compositor e a ideologia política na qual acreditava.” (Mendes 2009, p.78) A posição de Santoro em defesa da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, de Camargo Guarnieri, sela o rompimento com Koellreutter. Acusa este e os serialistas de um modo geral de:

levar a música para uma série de considerações super requintadas, fazendo desta maravilhosa arte, um refúgio para iniciados ou super-homens que se deliciam com o jogo das notas puramente intelectual transformando a música numa verdadeira ciência matemática. Estes pseudo “heróis” ou “intelectuais da música” sentem-se chocados com qualquer coisa que lembre a beleza natural e espontânea de uma melodia simples, considerando-a uma verdadeira banalidade. (Santoro, 1951, Em Torno da Carta Aberta de Camargo Guarnieri, ACS)

Em sua convicção de que a ideologia política deveria guiar a produção artística, Santoro vai buscar o alinhamento com as diretrizes oficiais do partido comunista, o que se dá, efetivamente, somente a partir da sua participação como representante do Brasil no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, realizado em Praga em maio de 1948. É quando abandona definitivamente suas esperanças com relação ao papel revolucionário que poderia ter o dodecafonismo numa ideologia comunista. A tese dominante é a da compreensão da arte pelo povo, fundamento da estética progressista nos termos do líder da delegação soviética, Iuri Shaporin (Mendes, 2009, p. 102). “A tendência de valorização do elemento popular como meio de aproximação das massas à música erudita, implícita na grande maioria dos discursos apresentados, acabou por

dominar também, como não poderia deixar de ser, o próprio manifesto final [do II Congresso Internacional de Compositores de Praga]”, evidencia Mendes (2009, p.107). As orientações expressas por Andrei Zhdanov em seu discurso *A tendência ideológica da música soviética*, servirão de normas para Santoro, a partir do Congresso de Praga, por toda a sua produção nacionalista (Mendes, 2009, p.103).

A iniciação com Koellreutter no pensamento marxista, a estética orientada pela ideologia marxista-leninista e o normativismo stalinista, as orientações dogmáticas de Shaporin e Zhdanov, principalmente, formaram o esteio ideológico de Santoro a determinar a estética da sua produção musical nacionalista. Santoro toma de Lenin a ideia de que cada sociedade possui duas culturas: uma a dos exploradores, dominante, a outra, “pedra bruta a espera de lapidação”, a da classe operária. O futuro pertenceria à classe operária, “pois somente o proletariado era o ‘único herdeiro de todos os valores culturais do passado’ [...] a arte que melhor representaria o progresso e o futuro seria a arte que refletisse os anseios da classe operária”. (Mendes, 1999, p.55) Em seu artigo *Problemas da Música Contemporânea Brasileira e o fato Histórico Social*, de 1948, encontramos Santoro alinhado com as normativas do partido comunista:

Recapitulando, teremos chegado a conclusão que são três os problemas fundamentais: 1o) Creação de uma arte que não sendo super-intelectualizada, também não deve ser popularesca. Um gênero intermediário, com o fito de trazer as massas a compreensão da arte em geral, e preparando outrossim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita. 2o) Estudo aprofundado do folclore para dele tirarmos a técnica necessária à unidade da criação musical. 3o) Conteúdo positivo baseado nos sentimentos elevados do homem. (Novo humanismo). (p. 3, ACS)

Este conjunto de pressupostos estético-político-ideológicos comporão os parâmetros da linha evolutiva da produção nacionalista de Santoro, do conjunto das sinfonias deste período. A perspectiva a partir deste conjunto de pressupostos torna compreensível a posição e o sentido da *Sexta Sinfonia* na linha evolutiva descrita por Santoro. Além da consolidação dos pressupostos estético-ideológicos, em sua *Sexta Sinfonia* estão plenamente superados os constrangimentos de ordem técnica que lançaram Santoro, dez anos antes, na crise que separou sua primeira produção serial da nacionalista. Caracteriza a *Sexta Sinfonia* o emprego, com superior domínio técnico e expressivo, de melodias de conteúdo diatônico-modal, o desenvolvimento a partir da reiteração variada das ideias temáticas, a simetria fraseológica, a quarta justa como intervalo de base na formação das entidades verticais, a atmosfera do folclore nacional, e a dinâmica dos vários movimentos – sob os princípios do sinfonismo russo - imbuída de “conteúdo positivo”, a expressar a alternância do trabalho e do bem-estar no repouso: “conteúdo otimista [positivo] impulsiona o indivíduo, provocando desejo de ação”. (Santoro, 1948)

5. “Forma e linguagem universais”: influência da Primeira Escola de Viena na produção musical nacionalista de Santoro.

A análise que apresentamos foi elaborada no intuito de demonstrar o grau de proximidade entre algumas das estruturas formais presentes na *Sexta Sinfonia* e a fraseologia que caracteriza a produção da Primeira Escola de Viena. Ao invés de uma análise completa da forma, optamos por investigar apenas os trechos com características temáticas de cada movimento, uma vez que, em vista de sua importância formal, estão em condições de resumir as particularidades da obra. Partindo da hipótese de que o vínculo com a Primeira Escola de Viena foi estabelecido como referência já nos primeiros compassos, procuraremos observar o grau de vinculação entre os demais movimentos com o mencionado fio condutor formal.

Somado a isto, outras técnicas e materiais composicionais serão igualmente mencionados, na medida em que os consideremos relevantes no que concerne ao resultado estilístico alcançado. De um modo geral, esse material provém do repertório de estruturas harmônicas e formais que caracterizam grande parte da produção composicional modernista da primeira metade do século XX.

Primeiro movimento

Os seis primeiros compassos (ex. 1) constituem uma estrutura fraseológica dividida em duas metades. Somos aqui remetidos de imediato aos quatro compassos iniciais da forma sentença, tal como demonstrada por Schoenberg (1967) a partir de sua análise das sonatas de Beethoven, Haydn e Mozart. De acordo com o modelo extraído das obras desses compositores, teríamos a apresentação da ideia principal nos dois primeiros compassos, seguida de sua repetição imediata nos dois compassos seguintes.

Nos primeiros compassos da sinfonia, a similaridade com a sentença clássica decorre da repetição literal da configuração rítmica proposta na primeira frase. Na repetição desta unidade, um pequeno grau de variabilidade é obtido em razão das alterações intervalares utilizadas. Há que se destacar o compasso adicionado ao final do trecho, o que resultará em uma estrutura levemente assimétrica, subdividida em seis e sete pulsações respectivamente.

Allegro Giocoso e Vivo (♩=132)

Ex. 2 Apresentação do primeiro tema em forma de sentença.

Do ponto de vista do vocabulário harmônico e do padrão de hierarquias tonais presentes, há que se ressaltar, além do acorde de ré menor com sexta e nona empre-

gado a maneira de *ostinato* na primeira frase, também o contraponto harmônico em quartas paralelas nos compassos seguintes. A melodia baseada no modo dórico de ré termina por migrar no último compasso para o centro tonal de mi bemol.

O trecho seguinte (ex. 2) repete a configuração fraseológica anterior composta de duas metades equivalentes entre si, ou seja, seis e sete pulsações em cada uma das frases. As imitações motivicas utilizadas na voz superior devem ser entendidas tão somente como um contraponto para a segunda frase expressa pela voz central. Assim como ocorre no trecho anterior, sua finalização se dá em uma nova área tonal.

Ex. 3 Reapresentação do primeiro tema, também em forma de sentença.

Enquanto na primeira frase um acorde de mi bemol com sétima menor e quarta suspensa é utilizado como *ostinato*, na segunda frase esse agrupamento vertical se definirá em um acorde de mi bemol menor com a quarta suspensa. Considerando que a melodia está assentada sobre o modo mixolídio de mi bemol (mib, fá, sol, láb, sib, dó, réb) obtém-se como resultado uma espécie de polimodalidade resultante da interação entre a melodia mixolídia e os acordes menores sobre mi bemol, ou seja, a utilização simultânea das notas sol e sol bemol, a terça maior e menor da área tonal momentânea.

O mesmo padrão formal utilizado até o momento será reproduzido uma terceira vez no trecho seguinte (ex. 3). Desta feita, entretanto, a proporção entre as frases será ampliada para um total de sete e nove pulsações, respectivamente. Se na primeira frase esta ampliação se deve ao acréscimo de uma colcheia pontuada (comp. 15), ausente nas estruturas anteriores, na frase seguinte, seu início está precedido por duas citações do motivo principal anteriormente ao início da frase, na voz superior e no baixo respectivamente.

Ex. 4 Segunda reapresentação do primeiro tema em forma de sentença, com ampliação da proporção entre as frases.

Todo o conteúdo da melodia da primeira frase acomoda-se sobre o modo jônico de si (si, dó#, ré#, mi, fá#, sol#, lá#). As notas bemolizadas (comp. 14 a 15) devem ser lidas enarmonicamente em referência à tonalidade de Si maior. A nota fá natural (mi# em termos funcionais) corresponde a uma alteração efetuada no quarto grau do modo jônico em questão, o que agrega à frase a sonoridade do modo lídio de si. De certa forma essa alteração já antecipa a entrada do modo lídio de fá na frase seguinte. Embora na segunda frase a fundamental do modo lídio de fá (fá, sol lá, si, dó, ré, mi) não esteja enfatizada na melodia, os acordes de fá menor, fá diminuto e fá maior utilizados no acompanhamento são suficientes para que a área tonal em fá se estabeleça. Os acordes conduzidos paralelamente (comp. 18 a 20) integram o repertório de possibilidades harmônicas dos movimentos irmanados ao neoclassicismo, tal como o nacionalismo de Santoro.

Os onze compassos que completam o trecho (ex. 4) podem ser entendidos como um perfeito equivalente do conseqüente da sentença, ou seja o segmento em que ocorre o desenvolvimento do motivo inicial, com base na redução de suas unidades. Este segmento final da sentença foi denominado por Schoenberg de liquidação motívica, tendo em vista a ideia de decomposição da ideia central e finalização de sua preponderância. Neste trecho, Santoro substitui as estruturas anteriores por uma série de unidades menores baseadas no primeiro compasso da obra. Estas cinco reduções da ideia inicial estão formadas por duas, três, duas, duas e três pulsações, respectivamente, sendo essas procedidas por uma última frase mais longa no baixo (comp. 28 a 31) idealizada como um fecho definitivo da apresentação do primeiro tema.

Ex. 5 Trecho equivalente ao consequente da sentença, onde ocorre a liquidação motivica.

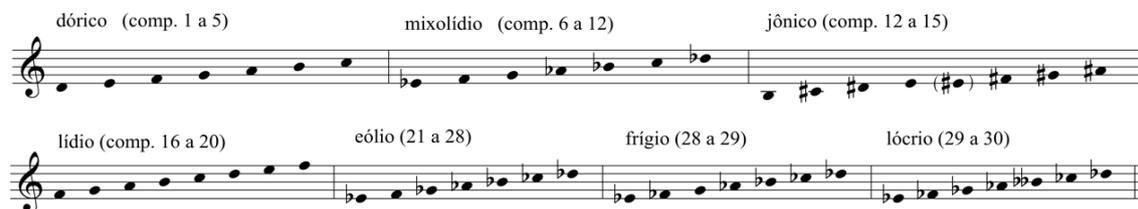
Quanto à melodia, há que se destacar os intercâmbios modais¹² presentes em sua estrutura. Tendo sido iniciada no modo eólio de mi b, a melodia migra para os modos frígio e lócrio de mi bemol nos últimos quatro compassos. Por sua vez, o acompanhamento está formado por uma sequência de acordes cromáticos paralelos, os quais, partindo do II grau abaixado do tom de mi bemol (fá bemol menor com sexta) serão conduzidos para o acorde alterado do VI grau (dó maior com sétima menor). A harmonização de melodias modais com acordes cromáticos não pertencentes à escala utilizada na melodia, tal como ocorre aqui, coincide com as propostas de aproveitamento da melodia modal descritas por Bela Bartók.

Considerando a aproximação formal da exposição temática de Santoro com as particularidades que compõem uma sentença clássica, temos como resultado uma engenhosa alteração da estrutura original. Enquanto as sentenças tradicionais são geralmente formadas por uma estrutura de oito compassos subdivididos em duas metades simétricas (o antecedente que expõe e repete o motivo principal, e o consequente, destinado à liquidação do motivo) no trecho acima analisado, o equivalente do antecedente é apresentado de três diferentes maneiras. Somente após estas exposições variadas nos campos harmônicos de Ré dórico, Mi bemol mixolídio e Si jônico/lídio, Santoro procede com a realização da liquidação. Resulta, portanto, que os oito compassos previstos no modelo clássico se transformam nas mãos do compositor em uma inteira seção formal, em que o primeiro tema da Sinfonia é apresentado, reiterado por duas vezes, e somente então, desenvolvido através do processo de liquidação.

Finalmente, devemos mencionar o comprometimento manifestado pelo compositor com respeito à importância e emprego das escalas modais, não apenas nesta *Sexta Sinfonia*, mas também por toda a fase nacionalista. Nos referimos aqui à utilização das sete escalas modais ao longo do trecho. Ainda que tenhamos tão somente uma fortuita coincidência, muito provavelmente ignorada pelo próprio compositor, não há como nos exirmos de mencionar a conexão que tal procedimento imediatamente estabelece com a obra de Dimitri Shostakovich, referência importante de Santoro neste período.

12 De acordo com Persichetti (1985), o termo intercâmbio modal refere-se à situação em que “os modos são modificados enquanto o centro tonal permanece o mesmo.”

Propondo-se a escrever um caderno contendo 24 prelúdios e fugas com base em escalas modais, Shostakovich claramente se obriga, assim como Santoro, a transitar com o tema da primeira fuga por todos os sete modos litúrgicos. A seguir aparecem demarcados os trechos em que os sete modos se fazem presentes na *Sexta Sinfonia*.



Ex. 6 Ordem em que se sucedem os sete modos litúrgicos no primeiro movimento da *Sexta Sinfonia*.

Imediatamente após a conclusão do trecho anterior, a clarineta apresenta o *ostinato* melódico a ser utilizado como fundamento para toda a exposição do segundo tema (ex. 6). Elaborado por sobre modo eólio de mi bemol, essa estrutura está formada por duas metades equivalentes entre si, sendo um fato significativo, o compasso de cinco por oito utilizado ao final. Resultante da colcheia adicionada no quarto compasso, esta alternativa foi obviamente utilizada no intuito de proporcionar alguma irregularidade e desequilíbrio ao trecho.



Ex. 7 *Ostinato* melódico que acompanha a exposição do segundo tema.

A proximidade com a fraseologia da Primeira Escola de Viena manifesta-se de forma ainda mais evidente neste segundo material temático. Neste sentido, destaca-se a importância estrutural do *ostinato* acima mencionado, uma vez que, por sobre suas quatro repetições a linha melódica será apresentada em duas unidades de oito compassos (ex. 7). Novamente os resultados analíticos schoenberguianos são trazidas à baila, na medida em que a segmentação dos dezesseis compassos em duas unidades complementares nos remetem a uma das possibilidades de configuração do período musical, tal como consta nas concepções deste teórico e compositor.

Considerado isoladamente, o movimento da linha do baixo corrobora a hipótese acima mencionada. Enquanto nos oito primeiros compassos, correspondentes ao antecedente do período, a linha do baixo, partindo da tônica, desce do quinto grau da escala até o segundo grau abaixado (comp. 32 a 39), nos compassos correspondentes ao consequente, o baixo retoma o primeiro grau para percorrer toda a escala. Se na fraseologia da primeira escola de Viena as duas partes do período são finalizados sobre a dominante e a tônica (suspensão e conclusão) respectivamente, em Santoro, diferentemente, o antecedente é conduzido para o segundo grau abaixado (mi bequadro, enarmônico de fá bemol) em uma espécie de referência à cadência frigia. O consequente, por sua vez é finalizado na tônica, tal como no modelo clássico.

Ex. 8 Apresentação do segundo tema em duas unidades de oito compassos, na forma de período.

Cabe acentuar a engenhosa estratégia de Santoro em agregar por sobre a estabilidade simétrica proporcionada pela estrutura clássica de dezesseis compassos, a assimetria implícita no *ostinato*. Desta forma, ainda que do ponto de vista da macroestrutura a simetria entre as frases fique preservada, em um nível subjacente, todo um interesse estético adicional é proporcionado ao trecho. A obviedade da forma simétrica de 16 compassos é camuflada, em razão da irregularidade métrica do *ostinato*, o que proporciona conteúdos mais variados e interessantes à percepção do ouvinte.

Finalmente, a análise do contorno melódico do segundo tema nos permite observar uma outra estratégia composicional utilizada por Santoro, ainda que neste caso não diretamente relacionada à Primeira Escola de Viena, mas sim à proposta pedagógica da escola neoclássica de Paul Hindemith, cuja técnica composicional foi transmitida a Santoro por Koellreutter, aluno de Hindemith. Com base no conceito de *melodia por graus conjuntos*, Hindemith (1945, p.193) referiu-se à necessidade de se controlar o movimento e a direção da melodia por intermédio de notas referenciais distantes entre si por intervalos de segunda. De acordo com sua concepção, uma melodia somente estaria perfeitamente equilibrada caso suas notas mais destacadas fossem capazes de resumir o caminho percorrido pela mesma através de uma sequência por graus conjuntos.

Ex. 9 Aplicação do conceito de Hindemith de *melodia por graus conjuntos* na composição do segundo tema.

Na medida em que observamos a sequência de notas que forma o delineamento de cada uma das quatro frases de Santoro (ex. 8), percebemos que o conjunto simétrico de 5, 4, 5 e 4 notas são na verdade uma perfeita aplicação do mencionado conceito hindemithiano. As notas mi bemol, ré bemol e dó situados no início da primeira, segunda e quarta frase, somadas as notas si bemol e lá bemol tomadas da última frase resumem o gradativo movimento descendente da melodia. Embora em sua totalidade a melodia ultrapasse o intervalo de quinta justa formado pelas notas da melodia por graus conjuntos, seus pontos extremos devem ser entendidos como desvios que de certa forma ornamentam a melodia por graus conjuntos.

Segundo movimento

O movimento seguinte tem como célula matriz o segmento melódico demarcado nos quatro compassos iniciais. Com seus curtos motivos internos, estrutura rítmica simples, e seu formato em arco alcançando a extensão de sétima menor, a ideia nos remete ao universo temático das fugas de Bach. Considerando tratar-se de uma obra modal, o tema (baseado na escala jônica incompleta de mi bemol) nos direciona de forma ainda mais evidente aos prelúdios e fugas op. 87 de Shostakovich, obra já mencionada anteriormente, e abertamente inspirada no Cravo Bem Temperado de J. S. Bach.

Ainda que o rótulo fuga não se aplique ao movimento, algumas das características desse gênero musical podem ser observadas. Além da textura eminentemente polifônica, observa-se a utilização do tema à maneira de um verdadeiro sujeito de fuga. O que seria a resposta ao sujeito ocorre uma terça menor acima¹³, com base nos modos jônico e lídio de sol bemol (solb láb, sib, dob, (dó), réb, mib, fá). As livres transformações efetuadas no material temático já desde o segundo compasso da resposta revelam o desapareço de Santoro às obrigações formais implícitas na fuga escolástica.

Andante Molto (♩=56-60)

The musical score consists of three systems. The first system shows a melodic line in 4/4 time, starting with a quarter rest followed by a sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The second system continues the melodic line in 4/4 time, with notes: F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2. The third system shows the piano accompaniment in 3/4 time, with notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The score includes various time signatures: 4/4, 3/4, and 2/4.

13 Neste caso, Santoro parece repetir a estratégia adotada por Hindemith nas fugas do *Ludus Tonalis*. Ao invés de respostas orientadas pelos intervalos de quarta ou quinta justa, tal como ocorre nas fugas tradicionais, Hindemith posiciona a resposta distante uma terça do sujeito.

Ex. 10 Exposição do tema do segundo movimento, simulando a exposição no formato da fuga, onde se reconhecem as influências de Shostakovich e Hindemith.

A terceira entrada temática, agora baseada no modo dórico da tônica (mib, fá, solb, láb, sib, dó, réb), ocorre precisamente no compasso 18 na voz do baixo, sendo concluída quatro compassos adiante na área harmônica situada meio tom acima. As duas entradas seguintes quase a maneira de *stretto* (comp. 22 e 23) nos aproximam de forma ainda mais dramática do gênero musical valorizado por Bach. Cabe mencionar neste ponto a superposição dos modos dórico de mi (mi, fá#, sol, lá, si, dó#, ré) e lídio de ré (ré, mi, fá#, sol#, lá, si, do´ #) o que resultará em uma espécie de polimodalidade, em razão da utilização simultânea das notas sol e sol# (comp. 22 a 25). A conclusão do trecho se dá em um retorno culminante sobre a tônica (grafada como ré sustenido).

Terceiro movimento

Inspirado no caráter jocoso do *scherzo*, o terceiro movimento equivale, por este motivo, aos terceiros movimentos das sinfonias clássicas, em que as formas ternárias minueto e *scherzo* se fazem presentes. Inicia-se o movimento com uma célula matriz de dois compassos, empregada como *ostinato* ao longo de toda a primeira seção. Somente na metade do compasso 14 essa pequena estrutura alcançará seu formato ideal demarcado pelos acordes da dominante menor (sib menor) e da tônica suspensa (mi bemol) (ex. 10).

Allegro Vivo (♩=132 -138)

Célula Matriz

Ex. 11 Célula matriz empregada como *ostinato* em toda a primeira seção do terceiro movimento.

Com suas figuras rítmicas curtas e síncopes presentes a cada dois compassos, o tema sugere uma melodia folclórica de caráter alegre e dançante (ex. 11). A melodia está formada pela escala pentatônica do *ostinato* (mib, fá, láb, sib, réb) acrescida do segundo e sexto graus abaixados (dó bemol e fá bemol), ambas relacionadas ao modo lócrio de mi bemol. Uma vez que terça da escala está ausente em todo o trecho, temos que o conjunto de notas resultantes formará o modo indefinido mib, fáb, fá, láb, sib, dób, réb.

Ex. 12 Primeiro tema do terceiro movimento, de inspiração folclórica, de caráter alegre e dançante.

No segundo tema ocorre uma espécie de recuo quanto à vivacidade rítmica exibida no tema anterior, haja vista a utilização de valores rítmicos mais longos. O segundo tema, análogo ao primeiro quanto ao uso de um *ostinato* de dois compassos e da síncope a cada unidade interna da melodia, difere quanto ao modo e a área tonal. Enquanto o *ostinato* utiliza o I e V graus do modo lídio sobre fá (ex. 12), a melodia (ex. 13) apresenta como variação a alteração ocorrente sobre o V grau da escala (dó sustenido).

Ex.13 *Ostinato* que acompanha o segundo tema do terceiro movimento, sobre o I e V graus do modo lídio em fá.



Ex. 14 Segundo tema do terceiro movimento, no modo lídio sobre fá, com o V grau elevado (dó#).

No que tange à fraseologia dos dois temas do terceiro movimento, observa-se em ambos os casos uma evidente semelhança ao modelo formal estabelecido no primeiro movimento. Com seus dezesseis compassos, o primeiro tema está dividido em duas estruturas de oito compassos, o que nos aproxima dos conceitos de antecedente e consequente de um período. O segundo tema está elaborado com base neste mesmo modelo formal, ainda que o consequente tenha sido ampliado para doze compassos, em consequência da repetição dos últimos quatro compassos.

Assim como observado no primeiro movimento, a utilização que faz Santoro desta fraseologia típica da Primeira Escola de Viena limita-se obviamente apenas às proporções entre as divisões internas da estrutura. As cadências suspensivas e conclusivas utilizadas pelos compositores clássicos, as quais definem de forma categórica esse tipo de estrutura, não se fazem presentes aqui, haja vista o vocabulário harmônico obviamente diferenciado de Santoro, e a ausência de cadências harmônicas clássicas.

Quarto movimento

Em razão de sua singularidade estilística frente aos movimentos anteriores, o último movimento da *Sexta Sinfonia* é expressão do último estágio do estilo nacionalista de Santoro. A tensa linguagem cromática que caracteriza sua maior realização nacionalista, a *Sétima Sinfonia*, de certa forma, pode ser vislumbrada ao longo deste quarto movimento, o que nos leva a conjecturar sobre o estabelecimento de uma conexão entre as duas últimas sinfonias nacionalistas, justamente por intermédio desse movimento, do qual nos ocuparemos a seguir.

Embora a estratégia da polarização tonal seja igualmente mantida neste movimento, a organização dos conjuntos de notas nos leva a crer em uma dilatação do modelo modal diatônico anterior, ou seja, tendo em vista o alcance da gama cromática em decorrência da incorporação de notas cromáticas aos modos litúrgicos. O acorde de estrutura dominante fá – lá – dó – mib – solb articulado no início e no final do trecho inicial (ex. 14) pode ser considerado o polo tonal por sobre o qual o total cromático aparece distribuído. O acorde do V grau, configurado em quartas suspensas, auxilia na delimitação desse polo tonal (comp. 16)

Allegro Deciso - Final

Ex.15 Trecho inicial do quarto movimento, que estabelece como polo tonal o acorde de estrutura dominante fá-lá-dó-mib-solb, sobre o qual se distribui o total cromático.

Sendo apresentado gradativamente, os doze semitons (dó, si, sib, lá, sol, fá#, ré, mi, mib, fá, réb, láb) não parecem obedecer a um ordenamento ou regra pré-estabelecida, embora as notas si, fá e fá# possam ser consideradas as três mais destacadas. Sendo fá a tônica do trecho, as notas fá# e si em destaque na melodia podem ser entendidas, nesta área tonal, como as alturas provenientes dos modos frígio e lídio respectivamente. De certa forma, o conceito bartokiano de polimodalidade parece explicar a estratégia aqui adotada, uma vez que, segundo o compositor Húngaro, na polimodalidade o total cromático resultaria justamente da junção desses dois modos mencionados.

No que se refere à organização fraseológica, observamos a completa emancipação do modelo clássico demonstrado nos movimentos I e III. Ao invés da utilização das estruturas, sentença e período, ali observadas, ou ainda a textura polifônica associado ao estilo barroco do segundo movimento, temos aqui um livre fluir melódico, aparentemente, isento das formações simétricas e das constantes segmentações da melodia. A linha melódica ininterrupta traz imediatamente à baila a ideia da melodia infinita oriunda do romantismo wagneriano, o que parece explicar o tipo de desenvolvimento melódico observado.

Considerando que a exposição deste primeiro tema é finalizada no compasso 26, cabe lembrar que divisão em duas partes decorre tão somente de uma estratégia didática visando uma melhor explanação da hipótese levantada, ou seja, não há entre as duas passagens qualquer tipo de segmentação fraseológica. Nestes compassos finais o polo tonal parece formar-se em torno da nota ré, uma terça abaixo do polo inicial. Sustenta tal hipótese, o acorde em quartas sobre ré articulado nos compassos 19, 20, 21, e 26. Assim como no trecho anterior, a melodia está sobrecarregada de cromatismo, ressaltando-se, por exemplo, o trecho (comp. 21 a 26) cuja melodia encampa o cromatismo situado no interior do intervalo de sétima formado pelas notas si e lá.

Ex.16 Estabelecimento do polo tonal em ré, uma terça abaixo do polo inicial em fá. A melodia é caracterizada por intenso cromatismo.

O segundo tema constrói-se com o mesmo processo composicional do primeiro tema. Novamente, o polo tonal sobre a nota ré é estabelecido ao longo de todo o trecho inicial. É digno de nota o acorde de sétima e nona abarcando a terça maior e menor do polo de referência (ré – fá – fá# – lá – dó# – mi) utilizado para harmonizar as duas últimas notas ré e lá, que finalizam a melodia. Como ocorre no primeiro tema, a melodia está construída com base em um segmento cromático, desta feita, delimitado pelas notas ré e sib.

Ex. 17 Segundo tema do quarto movimento, construído a partir do segmento cromático mi a láb, com o polo tonal em ré.

6. Considerações finais

Santoro, ao concatenar suas *Quarta, Quinta, Sexta e Sétima Sinfonias* numa linha evolutiva, deixa evidente a busca por um estilo depurado, o que, permitimo-nos constatar, não é característico de seus outros períodos estilísticos, onde a preocupação com a unidade estilística não ultrapassa cada obra em si mesma. Ao se caracterizar, já na década de oitenta, como compositor independente, Santoro afirma-se descompromissado com as principais correntes estéticas, mas, também, livre de uma linha estilística evolutiva própria. Somente no seu período nacionalista, desde a crise com o domínio da

linguagem até o ápice com a *Sétima Sinfonia*, a produção musical de Santoro pode ser vista dentro de uma perspectiva linear, evolutiva, na perseguição de um ideal estético-político-ideológico.

A obra de Claudio Santoro, ela mesma, mostra explicitamente as relações com a Segunda Escola de Viena, as práticas composicionais da Vanguarda dos anos sessenta e setenta e a estética nacionalista, onde Santoro apoia-se nos fundamentos técnicos de Hindemith e Bartók e nas referências e determinações estilísticas de Mario de Andrade e, principalmente, princípios dogmáticos estabelecidos pelo realismo socialista. Embora encoberta, a influência de Mario de Andrade aparece, subliminarmente, no reconhecimento da importância do seu discípulo Camargo Guarnieri na formação de um idioma musical verdadeiramente nacional: “no terreno da sinfonia é na minha opinião a 2a Sinfonia de Camargo Guarnieri, em que se cristalizou pela 1a vez o estilo realmente brasileiro”. (Santoro, 1951. Correspondência a Magdala da Gama Oliveira, ACS)

Entretanto, a produção musical do período nacionalista mostra, também, o vínculo não tão evidente do pensamento musical de Santoro com os modelos clássicos da Primeira Escola de Viena, de onde o caráter universal da linguagem musical da *Sexta Sinfonia*, apontado por Mariz (1994). Como demonstramos, as figuras temáticas estão desenvolvidas e organizadas em proporções que evidenciam esta influência, ressignificada por práticas composicionais típicas do neoclassicismo. Este vínculo com a Primeira Escola de Viena permeará parte significativa da produção musical de Santoro a partir de então, que desenvolverá uma nova sensibilidade para as questões formais e a natureza da exposição e desenvolvimento de materiais musicais. Embora, insistimos, como é característico de toda a trajetória artística de Santoro, a assimilação de práticas composicionais seja filtrada e ressignificada por sua forte personalidade musical, resultando num estilo personalíssimo, de identidade claramente definida, num processo antropofágico que teve o seu modelo formulado na Semana de Arte Moderna de 1922, repercutindo nos movimentos nacionalistas brasileiros. A busca pela clareza e simplicidade, da qual a *Sexta Sinfonia* é o melhor exemplo, postulada por Santoro no seu período de transição do primeiro serialismo para o período nacionalista, encontra alternativas formais e de organização do material musical nas soluções originais encontradas por Santoro fundamentadas nos modelos clássicos da Primeira Escola de Viena, sob o viés do sinfonismo russo.

A simplificação defendida por Santoro terá como consequência uma preocupação com a construção temática, elevada à condição de principal elemento articulador do discurso musical. É, principalmente, a partir da construção temática que se constituirá e se determinará a forma. A construção temática será organizada em células motivicas claramente articuladas, observando equilíbrio de proporções e simetria, com fundamento nos modelos clássicos da Primeira Escola de Viena, mas, também, incorporando características das melodias folclóricas, sobre cujo estudo os compositores nacionalistas já se debruçavam. Santoro, reiteramos, não utilizará em suas obras melodias do folclore nacional, mas procurará emular o seu caráter, tanto o espírito que lhes é característico quanto a inerente organização interna de suas unidades motivicas. A clareza

buscada por Santoro apoiar-se-á sobretudo na clareza da construção melódica e nas funções formais que os temas são chamados a desempenhar, numa dinâmica formal alicerçada nos princípios do sinfonismo russo. O contraste temático é fundamental na definição e percepção assim como na dinâmica da forma musical.

A solução estética vislumbrada por Santoro, em consonância com a posição ideológica assumida, de adesão ao comunismo, foi o nacionalismo, que aparece no seu horizonte criativo como o caminho para se aproximar e se integrar ao movimento internacional de pesquisa e valorização das manifestações populares, a tomar o folclore como fundamento, no desenvolvimento e aplicação da estética firmada pelo realismo socialista. Para Santoro, o nacionalismo foi o período criativo que lhe permitiu a mais intensa integração dos propósitos estéticos e princípios político-ideológicos. Para o futuro, chamamos a atenção, suas convicções se alteraram, assim como, concomitantemente, a estética da sua produção musical, numa diversidade estilística somente apaziguada na fase da maturidade.

7. Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora (INL), 1943.

BARTOK, Bela. La Influencia de la Música Campesina sobre la Música Culta Moderna. In: *Escritos Sobre Música Popular*. Madrid: Siglo XXI Editores S.A., 1995.

HINDEMITH, Paul. *Kraft of musical composition*. London: Schott and Co. Ltd., 1945.

MARIZ, Vasco. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENDES, Sérgio Nogueira. *Claudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro (UniRio), 1999. Dissertação de Mestrado.

_____. *O percurso estilístico de Claudio Santoro: Roteiros Divergentes e Conjunção Final*, Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. Tese de Doutorado.

OLIVEIRA, Reinaldo Marques. *Claudio Santoro e o Dodecafonismo: Um procedimento Singular*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical Editores, 1985.

SANTORO, Claudio. Considerações em Torno da Música Contemporânea Nacional, *Música-Viva*. Rio de Janeiro. Abril-Maio, 1941, p.5-7.

----- *Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga*. São Paulo: Revista Fundamentos v.2 n.2, 1948, p.233-240.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang. London: Faber & Faber, 1967.

SOUZA, Iracele Lívero de. *Santoro: Uma história em Miniaturas*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. Dissertação de Mestrado.

VASCONCELOS, Erick M. *The Symphony nº 4 "Brasília", by Camargo Guarnieri and the Symphony nº 6 by Claudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalistic Symphonic Music*. Austin, 1991. Tese de Doutorado em Música. The University of Texas at Austin.